

Ronald Düker



Als ob sich die Welt in Amerika gerundet hätte
Zur historischen Genese des US-Imperialismus aus dem Geist der Frontier

Als ob sich die Welt in Amerika gerundet hätte

Zur historischen Genese des US-Imperialismus aus dem Geist der Frontier

Dissertation

Zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(dr.phil)

Eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III

der Humboldt-Universität zu Berlin

Von

M.A. Ronald Düker

geboren am 22.03.1970 in Wesel

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekanin der Philosophischen Fakultät III

Prof. Dr. Ingeborg Baldauf

Gutachter: 1. Prof. Dr. Thomas Macho

2. Prof. Dr. Gerburg Treusch-Dieter

Tag der mündlichen Prüfung: 7.10.2005

Für Gerburg

Inhalt

Einleitung	6
 1. Kapitel: Buffalo Bill's Wild West	13
Ein Kind der Prärie	13
Die Erfindung Buffalo Bills	18
Wild Bill gegen scheintote Indianer.....	23
Custer's Last Stand	26
Roter und weißer Napoleon.....	34
Der erste Skalp für Custer	43
Ein Yankee aus Connecticut.....	51
Buffalo Bills Royal Flush – Es lebe John L. Sullivan.....	65
Buffalo Williamus	76
 2. Kapitel: Kleine Geschichte der amerikanischen Karte.....	81
Neu-England.....	81
Das Columbus-Projekt.....	85
Done (von San Francisco nach New York).....	93
Like ears to the human head (von Paris nach Peking)	98
Suters Pech	105
Die Pequod.....	110
Exkurs: Zeitstrudel.....	120
Die Kupferschlange	123
Die Frontier-These.....	128
Exhibition of fraternity	134
E Pluribus Unum.....	140
Die Kavallerie der Zukunft	147
Teddy's Rough Riders	153
Der Kreis schließt sich.....	162
The Great Train Robbery.....	168

(Buffalo Bill)	172
3. Kapitel: Von Pearl Harbor nach Omaha Beach	177
Samurais in Guaymas	177
Fords Navy	182
Bomben auf Tokio	186
December 7th	189
The Battle of Midway	197
Schnellboote vor Omaha Beach	202
Abbildungsnachweis	209
Literaturverzeichnis	210
Danksagung	218

„Ich mußte [...] den Widerspruch aushalten zwischen dem toten Kapital der Vergangenheit und den hohen Ambitionen der Zukunft. Wenn mir dies trotz der persönlichen Mißhelligkeiten – häuslichen, beruflichen und persönlichen – gelänge, dann würde mein Ego wie ein vom Nichts ins Unendliche abgeschossener Pfeil mit solcher Kraft weiterfliegen, dass nur die Gravitation ihn schließlich wieder zur Erde brächte.“¹

(F.Scott Fitzgerald: The Crack-up)

Einleitung

Zu einem Zeitpunkt, zu dem es in Deutschland auch für helllichtige Großraumdenker allmählich eng zu werden drohte, konnte sich Carl Schmitt zu einer Lobeshymne auf einen politischen Grundsatz des gerade noch unerklärten Feindes aus Übersee aufschwingen. Freilich unterscheidet der Rechtstheoretiker zwischen der Monroedoktrin in ihrer ursprünglichen Absicht und jener, wie Schmitt es nennt, ‚gefälschten Version‘, die der amerikanischen Außenpolitik unter Theodore Roosevelt seit Beginn des 20. Jahrhunderts ein expansionistisches und aggressives Gepräge verliehen habe. Carl Schmitt, der seinen Vortrag über die „Völkerrechtliche Großraumordnung“ 1939 hielt, mochte in den Vereinigten Staaten von Amerika bereits den künftigen Kriegsgegner ausgemacht haben und von diesem eine Bedrohung der eigenen deutschen Großraumphantasien befürchten. Auch wenn Schmitts Vortrag den nationalsozialistischen Angriffskrieg legitimieren und ein Interventionsverbot für „raumfremde Mächte“ begründen sollte, bleibt die Schärfe seiner Analyse des amerikanischen „Großraumprinzips“ davon unbenommen.

Die Monroedoktrin, die 1823 Bestandteil eines jährlichen Berichts war, den der Präsident James Monroe dem Kongress vortrug, stellte zum Zeitpunkt ihrer Formulierung vor allem eine Warnung an den russischen Zaren dar, der Expansionsbestrebungen in Alaska und an der amerikanischen Nordwestküste erkennen ließ. Außerdem warnte sie die europäischen Großmächte vor einer Einmischung in die Angelegenheiten der lateinamerikanischen Republiken, die die USA lieber selbst kontrollieren wollten.

¹ Fitzgerald, F. Scott (1936/1984): „Der Knacks“. In: Gilles Deleuze: *Porzellan und Vulkan*. Berlin, S. 11.

Schmitt erkennt in der Doktrin über die Proklamation von konkreten Interessensphären hinaus eine politisch systematische Emanzipation, die die noch junge amerikanische Demokratie von den überkommenen europäischen Kolonialmächten unterscheidet:

„Die echte und ursprüngliche Monroedoktrin hatte als Gegendoktrin das monarchistisch-dynastische Legitimitätsprinzip im Auge. Dieses gab dem damaligen status quo der europäischen Machtverteilung die Weihe und Heiligkeit des Rechts; es erhob die absolute und legitime Monarchie zum Standard der völkerrechtlichen Ordnung und rechtfertigte auf dieser Grundlage die Interventionen europäischer Großmächte in Spanien und Italien. [...] Die Völker der amerikanischen Kontinente dagegen fühlten sich nicht mehr als Untertanen fremder Großmächte und wollten auch nicht mehr Objekte fremder Kolonisation sein. Das war ‚die freie und unabhängige Stellung‘, von der die Monroebotschaft spricht, auf die sie stolz waren und die sie zu dem ‚politischen System‘ der europäischen Monarchien in Gegensatz stellten.“²

Das von Schmitt in der Monroedoktrin ausgemachte Großraumprinzip geht also nicht in seinem Teilaspekt der proklamierten Autonomie und territorialen Nichteinmischung auf, sondern ist weitergehend der Entwurf einer freiheitlichen Koexistenz der Völker, die analog dazu für das Zusammenleben von Menschen in der noch jungen amerikanischen Demokratie verfassungsmäßig verankert worden war. Der Jurist Schmitt findet für diesen Aspekt eine ebenso pathetische wie dunkle Formel: die „amerikanische Erklärung von 1823“ denke „in einem modernen Sinne raumhaft planetarisch“.³

Es ist also ein per se grenzüberschreitendes Prinzip, das Schmitt hier ausmacht, und es scheint so, als seien in seinem ‚planetarischen‘ Charakter die „imperialistischen Fälschungen Ende des 19. Jahrhunderts (1898)“ bereits angelegt. Denn da, wo das ‚raumhaft Planetarische‘ nicht mehr die ‚freie und unabhängige Stellung‘ der Völker impliziert, wo die Überschreitung territorialer Grenzen also zum Modus eines expansiven Imperialismus wird, schafft die amerikanische Großraumordnung zwangsläufig eben das, wogegen sie einst angetreten war: ‚Objekte fremder Kolonisation‘.

²Schmitt, Carl (1941/1991): *Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht*. Berlin, S. 29 f.

³Ebd., S. 28.

„Daneben aber haben wir eine andere, vielleicht noch tiefere und für unsere Betrachtung völkerrechtlicher Großraumprinzipien jedenfalls noch aufschlußreichere Art der Veränderung und des Sinnwandels zu beachten, nämlich die der Umdeutung der Monroelehre aus einem konkreten, geographisch und geschichtlich bestimmten Großraumgedanken in ein allgemeines, universalistisch gedachtes Weltprinzip, das für die ganze Erde gelten soll und ‚Ubiquität‘ beansprucht. Diese Umdeutung hängt allerdings mit der Fälschung in ein universalistisch-imperialistisches Expansionsprinzip eng zusammen. Sie ist für uns von besonderem Interesse, weil sie den Punkt sichtbar macht, an welchem die Politik der Vereinigten Staaten von Amerika ihr kontingentes Raumprinzip verlässt und sich mit dem Universalismus des britischen Weltreiches verbindet.“⁴

Schmitt lastet den ‚Sinnwandel‘ und den damit verbundenen Umschlag von einem ‚kontingenten Raumprinzip‘ hin zu einem ‚ubiquitären Weltprinzip‘, also einem dem alten europäischen Imperialismus verbundenen Expansionsgedanken, namentlich Theodore Roosevelt an und datiert diesen Umschlag auf 1898, das Jahr des spanisch-amerikanischen Krieges auf Kuba.

Obwohl der Krieg von 1898 keineswegs den ersten Versuch der Vereinigten Staaten darstellt, ihren Machtbereich militärisch auf Lateinamerika auszuweiten⁵, wählt Schmitt insofern dennoch das richtige Datum, als dieser überseeische Krieg erstmals in die ältere Narration der Frontier einbezogen wurde, die sich zuvor stets auf den Binnenraum des nordamerikanischen Kontinents bezog. Die Bewegung, die sich im Modell der Frontier einst auf die fortschreitende Eroberung des Kontinents von Ost nach West richtete und im Atlantik und Pazifik ihre natürlichen Grenzen zu haben schien, ändert von nun an ihre Bewegung und wird so zugleich zu einer Bedrohung in alle Richtungen. Nicht ohne konkreten historischen Anlass hegte Carl Schmitt eine Befürchtung, die ihre eigentliche globale Relevanz im Verlauf des 20. Jahrhunderts erst noch erhalten sollte und, wie es scheint, weiteren, sich stets aktualisierenden Neuauflagen unterliegt. Die Methode der von Schmitt beschriebenen „Sinnveränderung“ bestünde darin, „den gesunden Kern eines völkerrechtlichen Großraumprinzips der Nichtintervention in eine

⁴ Ebd., S. 31f.

⁵ Vorausgegangen war von 1836 an der amerikanisch-mexikanische Krieg, Einflussnahmen der USA in der Dominikanischen Republik, die Belagerung von Uruguay, Invasionen in Haiti und Nicaragua, außerdem militärische Auseinandersetzungen mit Chile und Puerto Rico.

imperialistische, unter humanitären Vorwänden in alles sich einmischende, sozusagen pan-interventionistische Weltideologie zu verwandeln.“⁶

Kurz nachdem der Zweite Weltkrieg zu Ende gegangen und der Namensvetter des von Schmitt inkriminierten ersten Expansionisten im Präsidentenamt, Franklin D. Roosevelt also, mit dafür verantwortlich war, dass die wahnhaften, und von Schmitt als solche kategorisch ausgeblendeten deutschen Großraumphantasien unterbunden werden konnten, erschien in Washington Vannevar Bushs „Science. The Endless Frontier“. In diesem offiziellen Papier formuliert Bush, der im Krieg Direktor des “Office of Scientific Research and Development” und als solcher verantwortlich für die Koordination naturwissenschaftlicher Intelligenz zu Kriegszwecken gewesen war, eine Liste der künftigen Anforderungen an das Verkehrs- und Gesundheitswesen und die Zukunft der Wissenschaft und Forschung. In einer einleitenden Adresse an den Präsidenten lässt er keinen Zweifel daran, dass der wissenschaftliche Fortschritt seines Landes, ganz gleich ob in Kriegs- oder Friedenszeiten, als Fortsetzung des Frontier-Projektes (zu dem der große Krieg lediglich ein vereinzelt deutsches Wort hinzugefügt hat) zu verstehen sei.

“The pioneer spirit is still vigorous within this nation. Science offers a largely unexplored hinterland for the pioneer who has the tools for his task. The rewards of such exploration both for the Nation and the individual are great. Scientific progress is one essential key to our security as a nation, to our better health, to more jobs, to a higher standard of living, and to our cultural progress.”⁷

Wenn der Wissenschaftler – mit anderen Mitteln zwar, aber doch im selben Geiste – für das Wohl und vor allem die Zukunft der Nation arbeitet wie früher die Pioniere des Wilden Westens, erscheint die Frontier aus ihren historischen und geographischen Umständen gelöst und bezeichnet nur mehr eine nationale Mission.

Um die Geschichte dieser Narration soll es im Folgenden gehen. Dabei wird deutlich, dass deren mythologisierende Erzählweise dem historischen Geschehen teilweise ebenso diametral entgegensteht, wie die geographische

⁶ Schmitt, Carl (1941/1991): S. 33.

⁷ Bush, Vannevar (1945/1980): *Science, the endless frontier. Reprint of the 1945 ed. Published by U.S. Govt. Print. Off, Washington.* New York

Nord-Süd-Achse jener gedachten Linie von Ost nach West, über die sich die nationale Genese in einer beständigen Flucht organisiert. Nur so ist etwa zu verstehen, dass die politische Rhetorik zu einer Zeit, als der Bürgerkrieg das Land in seinen Grundfesten erschüttert und das Leben von Hunderttausenden fordert, auf die Indianerkriege fokussiert, obwohl die Ureinwohner im Westen längst mehrheitlich in Reservaten leben und kaum mehr ein politisch relevantes Problem darstellen.⁸ Wenn General Custer 1876 in einem strategisch sinnlosen Feldzug von Sioux-Indianern getötet, und Custer's Last Stand' anschließend zu einem Heldenmythos von nationaler Verbindlichkeit ausgerufen wird, fungiert der Wilde Westen bereits nur noch als ideologische Figur.

Überhaupt ist zu beobachten, wie die Erzählungen eines heroischen Kampfes an der sich nach Westen verschiebenden Grenze im selben Maße zunehmen, wie das Sujet in der Realität zum Verschwinden kommt. Als die Figur des Cowboys um 1850 mit dem Aufkommen der Dime-Novels zu einer massenhaft verbreiteten Ikone avanciert, strebt das Projekt der transkontinentalen Eisenbahn längst seiner Verwirklichung entgegen, und die freie Natur im Westen ist nicht mehr der Gefahrenraum, als der er nun überall proklamiert wird. Zugleich lösen Realität und Fiktion sich aber nicht einfach von einander ab, sondern bedingen sich künftig in einem schwer entwirrbaren Verhältnis. William F. Cody, der als Buffalo Bill zu einem prototypischen Heroen des Westens werden sollte, betreibt diese Vermengung, die in der Wild-West-Literatur ihren Anfang nahm⁹, gleichsam als Schausteller seiner selbst bis ins 20. Jahrhundert hinein. Buffalo Bill wird in symptomatischer Weise zum Protagonisten der Erzählung vom elternlosen Helden. Seine Entwicklung vom „child of the plains“, also vom Findelkind, zum Patriarchen und „King of the Border Men“ erzählt zugleich stellvertretend die historische Genese der Vereinigten Staaten. Die politisch systematische Abgrenzung von der alten Welt geschieht dabei über den programmatischen Wechsel von einem vertikalen zu einem horizontalen Paradigma. Gegen die Monarchie, die

⁸ Symptomatisch dafür ist die grundlegende Ausblendung, die Bürgerkrieg und Rassenproblematik in der 1893 formulierten und für die amerikanische Geschichtswissenschaft maßgeblich gewordenen ‚Frontier-Thesis‘ des Historikers Frederick Jackson Turner erfahren.

⁹ „Filiation, in the history of the Western, doesn't distinguish between texts and persons. Literature and heroic living are one and the same.“ Tompkins, Jane (1992): *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. New York/Oxford. S. 163.

sich am Hof über die Ahnentafel – also eine genealogische Vertikale – repräsentiert, tritt nun die auf Brüderlichkeit gegründete Verfassung einer Gesellschaft an, die nicht mehr auf Abstammung, sondern auf Bewegung in der räumlichen Horizontalen abzielt. Ausgehend vom Besiedlungsprojekt der Pilgrim Fathers wird die zeitliche Vertikale der als statisch vorgestellten alten Welt nun durch eine räumliche Horizontale ersetzt. Die Fixierung auf die Frontier und die Aneignung des Kontinentes setzt dabei eine kinetische Energie frei, die im Moment der vollendeten besiedlungs- und verkehrstechnischen Erschließung desselben nicht mehr zu bremsen ist.

Die folgende Untersuchung setzt historisch zu diesem Zeitpunkt an. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an ist auf verschiedenen Diskursebenen festzustellen, wie mit dem Erreichen des pazifischen Ozeans die zunächst als linear gedachte Bewegung gleichsam über Bord geht, um mit Beginn des 20. Jahrhunderts, wie Schmitt sagt, in einem imperialistischen Sinn ‚ubiquitär‘ zu werden. Dieses Überborden reflektiert Herman Melvilles „Moby Dick“, in dem indianische Harpuniere Pfeil und Bogen gegen ihr neues Arbeitsgerät eingetauscht haben, um einen Wal zu jagen, der überall auf den Weltmeeren vermutet werden muss. Kapitän Ahab baut sich einen Thron aus Walratbein und begeht damit ebenso einen symbolischen Königsmord wie der Protagonist in Mark Twains Zeitreisenroman „Ein Yankee aus Connecticut an König Artus’ Hof“. Morgan ist Angestellter der Firma Colt und macht sich die höfische Gesellschaft des sechsten Jahrhunderts, in die es ihn verschlägt, dank der ihm selbstverständlichen Kulturtechniken so weit untertan, dass er schließlich nur noch „der Boss“ genannt wird. Diese Romane sind imaginäre Dokumente einer Figur, die sich parallel dazu auf anderen Ebenen historisch manifestiert. Nachdem Mark Twain ihm dringend dazu geraten hatte, reist William Cody mit dem Tross seiner Wild-West-Show tatsächlich nach London, um vor der Queen aufzutreten, die sich in seiner Show zum ersten Mal seit Erklärung der amerikanischen Unabhängigkeit vor dem Sternenbanner verneigte.

In den Vereinigten Staaten zeichnet sich mit der Debatte um den Bau der transkontinentalen Eisenbahn früh ab, dass die neue Verkehrsroute und die Beschleunigung, die sie im Hinblick auf Bewegung und Kommunikation leistet, den Kontinent gleichsam zum Verschwinden bringen soll, indem sie

ihn durchlässig macht. Endlich, so ist um 1850 zu hören, wird dann die Passage verwirklicht sein, nach der Columbus vergeblich gesucht hatte – die Versprechungen, die von einem künftigen Handel mit Asien und der neuen Verkehrsachse zwischen Ost und West, Paris und Peking ausgehen, beinhalten eine neue geopolitische Positionierung der USA. Diese werden von nun an nicht mehr als Peripherie und Ableger Europas, sondern als imperiale Schaltzentrale, als Zentrum, von dem in einer radialen Bewegung ein neuer Zugriff auf die ganze Welt ausgeht, begriffen. Der Politiker und Eisenbahnlobbyist William Gilpin versucht sich in seiner „Mission of the North American People“ gar an einer Abbildung dieser politischen und sozialen Neubestimmung auf geographische Daten. Im Becken des Mississippi macht er schließlich den Nabel der Welt aus. In diese Mulde fließen die Flüsse, die den nordamerikanischen Kontinent als einen glatten Raum durchqueren, in der Form eines Palmenwipfels ein. Die beiden Küsten, die die transkontinentale Eisenbahn zwischen Osten und Westen verbindet, verlieren ihre Bedeutung angesichts der Fokussierung auf dieses, wie Gilpin sagt, Amphitheater, das die Wiege der zukünftigen Weltmacht darstellen soll.

Allerspätestens, wenn Westernregisseure aus Hollywood im Zweiten Weltkrieg in den Dienst des amerikanischen Auslandsgeheimdienstes genommen werden, wird deutlich, dass sich die Welt, wie es bei Deleuze/Guattari heißt, tatsächlich „über Amerika gerundet“ haben könnte. Von nun an schreibt sich der Wilde Westen nicht zuletzt in die globalen Kriegswirklichkeiten der Zukunft ein.

1. Kapitel: Buffalo Bill's Wild West

Ein Kind der Prärie

Buffalo Bill's
defunct
who used to
ride a watersmooth-silver stallion
and break onetwothreefourfive pigeonsjustlike Jesus
he was a handsome man
and what i want to know is
how do you like your blueeyed boy
Mister Death¹⁰

(E.E. Cummings)

Zu den vielen Hervorbringungen von William F. Cody, der sich auch Buffalo Bill nennen ließ, gehörte 1895 die Gründung eines Ortes. Cody, Wyoming, liegt in unmittelbarer Nähe des Yellowstone Nationalparks und gedenkt noch heute seines prominenten Namenspatrons. Im "Buffalo Bill Historical Center" sind die "Whitney Gallery of Western Art", das "Plains Indian Museum", das "Winchester Museum" und schließlich das "Buffalo Bill Museum" untergebracht. Es handelt sich dabei um eine Mischung aus Kunst- und Heimatmuseum: Wild-West-Malerei des 19. Jahrhunderts, Handwerk und Brauchtum der Indianer, Wildpferde und Büffeljagd – eine emphatische Präsentation des Lebens in freier Natur und zugleich die melancholisch anmutende Memorialstätte einer längst vergangenen Epoche. An prominenter Stelle wird des Namenspatrons der kleinen Stadt gedacht – genau neben dem "Buffalo Bill Historical Center" steht Codys Geburtshaus, das in Le Clair, Iowa, ab- und hier wieder aufgebaut worden war.

Cody selbst kommt bereits am Eingang des Museums zu Wort. Hier läuft ein Einführungsvideo, in dem das Vermächtnis des Wild-West-Stars und Stadtgründers zitiert wird:

¹⁰ Cummings, E.E. (1972): *Complete Poems 1913-1962*. New York, S. 60.



Codys Geburtshaus am ursprünglichen Ort

"I don't want to die and have people say – oh, there goes another old showman [...] I would like people to say – this is the man who opened Wyoming to the best of civilization."¹¹

Die Bedeutung von Codys Lebenswerk, so lernt man hier, sprengt den Rahmen bloßen Entertainments – Cody erscheint vielmehr als Pate und Stifter der hier noch jungen Zivilisation. Zugleich steht Codys retrospektive Selbsteinschätzung exemplarisch für die Mythologisierung des sogenannten Wilden Westens, die niemals nur als theatralische Fiktion, sondern stets als integraler Bestandteil des politischen und historischen Imaginären Amerikas erscheint. Cody ist sich seines Stellenwertes im Rahmen dieses Imaginären offenbar deutlich bewusst. Was für eine Rolle er in den Indianerkriegen auch gespielt haben mag, ob er General Custer tatsächlich gut, flüchtig oder beinahe gar nicht kannte, ist unwichtig gegenüber der Tatsache, dass er in der öffentlichen Wahrnehmung einen Platz innerhalb einer heroischen Narration eingenommen hat, ohne die insbesondere amerikanische Mythenbildung nicht funktionieren kann.

¹¹ Zit. nach Tompkins (1992): S. 179.

Mit dem Selbstbewusstsein eines Nationalhelden gibt sich Cody – beziehungsweise sein nicht zweifelsfrei identifizierter Ghostwriter – nicht gerade bescheiden. Seine „Story of the Wild West“ von 1901 beansprucht nicht weniger zu sein als „The Complete Story of the Settlement of the Great West and the Bravery, Fortitude and Daring of the Famous Pioneers whose Heroic Deeds have made their names Famous.“¹² Das über 1000-seitige Werk schließt Codys Biographie an jene von Daniel Boone, Davy Crockett und Kit Carson an, alles „Great Heroes of the Western Plains.“ Dass Cody mit einer derart heldenzentrierten Geschichtsschreibung keineswegs allein steht, verdeutlicht etwa ein Vergleich mit Theodore Roosevelts „The Wilderness Hunter“ von 1893,¹³ das sich ebenfalls vor allem als Genealogie großer Wild-West-Helden liest – Boone, Crockett und Buffalo Bill eingeschlossen.

Geschichtskonstruktionen dieser Art definieren den Status des Helden als Repräsentanten und Außenseiter der Gesellschaft zugleich. Der virile Hunter oder Cowboy garantiert den siegreichen Kampf an der Frontier und zwar gerade unter der Voraussetzung, dass er den Gesetzen, die das gesellschaftliche Zusammenleben der nachrückenden Farmer regeln, nicht unterworfen ist. Der Farmer ist lediglich ein „hero en masse“: der familial und auf Ortsansässigkeit gepolte Gegentypus der mythischen Westernhelden.

Diese erscheinen als Vorkämpfer und Paten des Sozialverbunds:

„Die Westernhelden sind die Paten Amerikas, Cowboys, Hirten einer Herde, die ihnen nicht gehört. Sie selbst sind Waisen, die ihre Familien, Herde und Heimat verloren haben, Fremde, Ausgestoßene, Geächtete, Banditen. Wie kann der Held bürgerlich werden, der Gesetzlose ein Gesetzeshüter, der Pate Familienvater?“¹⁴

Hannes Böhringers Einschätzung des Westernhelden, der vom Waisen zum Paten avanciert, gilt für Cody in exemplarischer Weise. Don Russells maßgebliche Buffalo-Bill-Biographie beginnt denn auch mit der Schilderung einer Kindheitsszene Codys, in der sich die grundlegende Struktur ältester Heldennarrationen wiedererkennen lässt:

¹² Cody, William F. (1901): *Story of the Wild West and Camp Fire Chats*. Chicago, S. i.

¹³ Roosevelt, Theodore (1893/1926): „The Wilderness Hunter“. In: *Works*, Vol. 2, New York

¹⁴ Böhringer, Hannes (1998): *Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm*. Berlin, S. 43.

„Born to adventure, Will, as he was called by his family, was only one year old when he had his first narrow escape from death. Mrs. Cody was entertaining visitors from Le Claire [...] A boat ride on the river was suggested, and one of the hired men was called upon to row the skiff. It hit a rock and overturned, spilling out [...] our infant hero, and his four-year-old sister. The rower waded out with a child under each arm. This first adventure seems to lack something, and undoubtedly Buffalo Bill press agents could have made more out of it.“¹⁵

Indem Russell die Bedeutsamkeit dieser Episode betont, aber zugleich offen lässt, was man noch 'aus ihr hätte machen können', erweist er sich selbst als Mythenerzähler. Denn das aus dem Wasser errettete Kind gehört zum konstitutiven Element von Heldenerzählungen seit der Antike. Insbesondere Otto Rank liefert in der "Mythus von der Geburt des Helden" eine grundlegende Analyse der Struktur von Heldenerzählungen. Anhand prominenter Beispiele wie Moses, Ödipus oder Gregorius beschreibt Rank den Helden als verstoßenen und auf Feld oder Fluss ausgesetzten, aber später geretteten und adoptierten Abkömmling von hohem Stand.¹⁶

Für Cody bedeutet das, dass seine Geschichte, von der realen Existenz leiblicher Eltern völlig abgesehen, als die eines Findelkinds erzählt wird, das – „born to adventure“ – zum Helden wird. Auf dem Höhepunkt seines Ruhms, während der Europatournee der Wild-West-Show von 1887-89, affirmiert Cody diesen Heldenmythos selbst, indem er sich im Programmheft als „child of the plains“¹⁷ bezeichnet. Zugleich erscheint er aber auch als „King of the Border Men“, so der Untertitel zur ersten Buffalo-Bill-Dime-Novel von 1869.¹⁸

¹⁵ Russel, Don (1960): *The Lives and Legends of Buffalo Bill*. Norman, S. 6 f.

¹⁶ "Überblickt man die bunte Menge dieser mannigfach gestalteten Heldensagen, so drängt sich einem eine Reihe durchgängig gemeinsamer Züge auf, die es nahe legen, aus diesen typischen Grundelementen gleichsam eine Durchschnittssage zu bilden. [...] Die Durchschnittssage selbst könnte man schematisch etwa so formulieren: Der Held ist das Kind vornehmster Eltern, meist ein Königssohn. Seiner Entstehung gehen Schwierigkeiten voraus, wie Enthaltsamkeit oder lange Unfruchtbarkeit oder heimlicher Verkehr der Eltern infolge äußerer Verbote oder Hindernisse. Während der Schwangerschaft oder schon früher erfolgt eine vor seiner Geburt warnende Verkündigung (Traum, Orakel), die meist dem Vater Gefahr droht. Infolgedessen wird das neugeborene Kind, meist auf Veranlassung des Vaters oder der ihn vertretenden Person, zur Tötung oder Aussetzung bestimmt; in der Regel wird es in einem Kästchen dem Wasser übergeben. Es wird dann von Tieren oder geringen Leuten (Hirten) gerettet und von einem weiblichen Tiere oder einem geringen Weibe gesäugt. Herangewachsen, findet es auf einem sehr wechselvollen Wege die vornehmen Eltern wieder, rächt sich am Vater einerseits, wird anerkannt anderseits und gelangt zu Größe und Ruhm." Rank, Otto (1909): *Der Mythus von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung*. Leipzig/Wien, S. 60 f.

¹⁷ Vgl.: Buffalo Bill's Wild West (1886): *Showprogramm*

¹⁸ Judson, Edward Zane Carrol [Ned Buntline] (1869): *Buffalo Bill, the King of the Border Men*. New York.

Der Erzählung vom ausgesetzten Kind der Prärie, das schließlich zum König der Frontierkämpfer avanciert, fügt schließlich Helen Cody Wetmore, jene Schwester Codys, die Russells Erzählung zufolge mit ihm zusammen aus dem Fluss gerettet worden war, das letzte mythische Versatzstück ein. In ihrer Biographie des Bruders liefert sie nichts weniger als den Beweis seiner königlichen Abstammung. Anstelle eines Vorwortes ist dem Buch eine kurze Skizze mit dem Titel „Genealogy of Buffalo Bill“ vorangestellt. Diese verfolgt die Ahnentafel der Codys bis ins Jahr 320 n. Chr. zurück:

„It is not generally known that genuine royal blood courses in Colonel Cody's veins. He is a lineal descendant of Milesius, king of Spain, that famous monarch whose three sons, Heber, Heremon, and Ir, founded the first dynasty in Ireland, about the beginning of the Christian Era. The Cody family comes through the line of Heremon. [...] Another of the line became king of Connaught, Anno Domini 701. [...] The names Connaught-Gallway, after centuries, gradually contracted to Connallway, Connelway, Connelly, Conly, Cory, Cuddy, Coidy, and Cody, and is clearly shown by ancient indentures still traceable among existing records. On the maternal side, Colonel Cody can, without difficulty, follow this lineage to the best blood of England.“¹⁹

Insofern ist Cody ein paradigmatischer Protagonist des angelsächsischen Geschichtsmythos, wie er sich auch bei Theodore Roosevelt²⁰ oder Owen Wister findet: In den Adern des Wild-West-Helden fließt "genuine royal blood", seine Genealogie ist bis in die alte Welt hinein nachweisbar und doch unterbrochen. So muss er in Amerika zum Kind der Natur werden, bevor er sich – legitimiert durch den Kampf an der Grenze – schließlich wieder die Königskrone aufsetzen kann.

Der Cowboy, der nicht nur bei Owen Wister als Wiedergänger des Artusritters erscheint,²¹ rekonstruiert die vergessene Genealogie um den Preis einer Verschiebung. Er konstituiert sich nicht länger aus der genealogischen Vertikalen der alten Welt, sondern durch den Ritt und den Kampf: Identitätsstiftung in der neuen Welt funktioniert im Paradigma der geographischen Horizontalen. Analog dazu begreift Frederick Jackson Turner

¹⁹ Cody Wetmore, Helen (1899): *Last of the Great Scouts. The Life Story of Col. William F. Cody*. Lincoln, S. xiii.

²⁰ Roosevelt, Theodore (1902): *The Winning of the West. Part 1. The Spread of English-Speaking Peoples*. New York/London

²¹ Wister, Owen (1895): "The Evolution of the Cow-Puncher". In: *Harper's Monthly Magazine* 91. New York, September, S. 602 ff.

die amerikanische Gesellschaftsentwicklung im Ganzen als „horizontally instead of vertically“.²²

William F. Cody ist buchstäblich sein ganzes Leben lang unterwegs. Die Liste der Berufe, die er vor seinem Eintritt ins Showgeschäft ausübt, liest sich wie ein Abriss möglicher Tätigkeiten im amerikanischen Transportwesen des 19. Jahrhunderts. Cody arbeitet unter anderem als Kutschenfahrer, Pony-Express-Reiter,²³ Jäger für die Pacific Railroad, Armee-Scout, Viehtreiber, Fuhrmann und als Führer exklusiver Jagdausflüge. Später setzt sich diese ständige Bewegung in anderer Form fort: Codys Tournées mit der Wild-West-Show führen ihn durch die ganzen USA und zweimal nach Europa. In der Wild-West-Show findet sich die mit dem Frontierkampf verbundene Bewegung in doppelter Hinsicht wieder: Zum einen wird sie in der Show thematisch repräsentiert und reproduziert, zum anderen ist die Veranstaltung als fahrender Zirkus selbst ständig in Bewegung.

Die Erfindung Buffalo Bills

Buffalo Bill ist, wenn man so will, zum Zeitpunkt seiner Geburt bereits 23 Jahre alt. Denn seine Entdeckung, beziehungsweise Erfindung lässt sich auf das 1868 datieren. Es ist wohl unausgesprochenen mythographischen Bedürfnissen geschuldet, dass die entsprechende Anekdote in ihrer am häufigsten kolportierten Fassung Cody explizit als Findelkind ausweist, das

²² Turner, Frederick Jackson (1895): „Some Sociological Aspects of American History“. In: Jacobs, W.R., Hg, (1977): *Frederick Jackson Turner's Legacy. Unpublished Writings in American History*. Lincoln/London, S. 162.

²³ Immer wieder sind Beglaubigungen dafür vorgelegt worden, dass Buffalo Bill nicht nur Schausteller und Groschenromanheld war sondern auch als ‚realer‘ Akteur des Wilden Westens in Erscheinung getreten ist. Symptomatisch dafür ein Bericht über Pony-Express-Reiter, erschienen 1898, als dieses Transportmittel schon längst der Geschichte angehörte. Der Autor gibt sich Mühe, die Gefährlichkeit von Codys Tätigkeit herauszustellen und dabei durch die Genauigkeit seiner Daten zugleich glaubwürdig zu wirken: „For instance, ‚Buffalo Bill‘ (W. F. Cody) for a while had the route from Red Buttes, Wyoming, to Three Crossings, Nebraska, a distance of 116 miles. On one occasion, on reaching Three Crossings, he found that the rider for the next division had been killed the night before, and he was called upon to cover his route, 76 miles, until another rider could be employed. This involved a continuous ride of 384 miles without break, except for meals and to change horses.“ Bailey, W.F. (1898): „The Pony Express“. In: *The Century*. Vol 56, Oktober, S. 889.

Vgl. auch: Hentig von, Hans (1956): *Der Desperado. Ein Beitrag zur Psychologie des regressiven Menschen*. Berlin/Göttingen/Heidelberg, S. 51.: „Auch wer den Garen von Buffalo Bill nur wenig Glauben schenkt, muß der Höchstleistung von Mensch und Tier beim Ponyexpress Bewunderung zollen.“

adoptiert und – auf einen neuen Namen getauft – gleichsam neu zur Welt gebracht wird. Der Autor Ned Buntline tritt in dieser Geschichte als Finder und Erfinder gleichermaßen auf und nimmt die Vaterposition für das gleichsam namenlose Findelkind ein. Spätestens von diesem Punkt an ist Buffalo Bill eine legendäre Gestalt und mit zunehmender Prominenz mehr und mehr in der Verschränkung von Realität und Fiktion zu Hause.²⁴ Die Geschichte, die sprichwörtlich zu schön ist, um wahr zu sein, verläuft folgendermaßen:

Ned Buntline, ein Autor von Wild-West-Dime-Novels, hat sich aus Gründen akuten Ideenmangels auf die Reise an die Frontier gemacht, um quasi im Feld einen geeigneten Helden für neue Geschichten zu finden. Angeregt durch Zeitungsberichte über die Schlacht bei Summit Springs reist Buntline nach Fort McPherson, wo die fünfte US-Kavallerie ihr Lager aufgeschlagen hat. Dort führt ihn der kommandierende Major Frank North zu Cody, der als Chef-Scout in den Diensten der Armee steht. Buntline findet Cody schlafend unter einem Eisenbahnwagen vor und entscheidet sich auf der Stelle, ihn unter dem Namen Buffalo Bill zum Helden seiner nächsten Dime-Novels zu machen.²⁵

Tatsächlich arbeitete Ned Buntline, der nicht – wie vielfach behauptet – der Erfinder der Dime-Novel war, für den New Yorker Verlag "Beadle and Adams", der dieses neue Publikationsformat wenige Jahre zuvor auf den Markt gebracht hatte.²⁶ Das Treffen zwischen ihm und Cody hat sich aber

²⁴ Karl Heinz Göller nennt dies die "Überformung von Wirklichkeit durch Literatur": "Cody hatte die Tendenz, sich selbst zum Mittelpunkt aller Geschichten zu machen, die über den Wilden Westen erzählt wurden. Daß er kein besonders wahrheitsgetreuer Biograph war, lag z. T. an den Autoren, die ihn als Protagonisten immer neuer *romances* darstellten und Cody geradezu zwangen, dem literarisch stilisierten Bild seiner selbst gerecht zu werden. Cody hat das selbst deutlich gesehen und ausgesprochen. Bis zum Ende seines Lebens war er Schauspieler, spielte aber nur eine einzige Rolle: den Buffalo Bill der *Wild West Shows* und der Romane." Göller, Karl Heinz (1982): „Romance' versus 'Reality' aus amerikanischer Sicht“. In: *Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Haas, hg. von Claus Uhlig, Berlin, S. 44.

²⁵ Beispielsweise in: Hembus, Joe (1976): *Das Western-Lexikon*. München/Wien, S. 20.
Vgl. auch Weybright, Victor / Sell, Henry (1956): *Buffalo Bill and the Wild West*. London, S. 84.: "Buntline talked to him [Frank North] at Fort McPherson, explaining his need for such a hero. North seemed amused, and pointed to Buffalo Bill asleep under a wagon. 'There's the man you're looking for,' he said, probably imagining that he was thereby playing a joke on his old friend. Buntline went over and woke his 23-year-old scout."

²⁶ "Die Erfindung der Dampfrotationspresse und effiziente Verkaufs- und Vertriebsstechniken machten die Herstellung billiger Populärliteratur möglich. 1860 produzierte das Verlagshaus 'Beadle and Adams' seine erste 'Dime Novel', 'Maleska, the Indian Wife of the White Hunter', und verkaufte davon bereits in den ersten zwei Wochen 65.000 Stück. [...] Beadles Absatzmarkt beschränkte sich keineswegs auf das Gebiet der USA, sondern er überflutete ab den siebziger Jahren darüber hinaus auch das englische und in etwas bescheidenerem Maße auch das kontinentale Publikum mit seinen Abenteuergeschichten." Rünzler, Dieter

wohl deutlich anders abgespielt, als es die Legende will. Buntline hatte sich nicht eigens von der Ostküste in den Westen aufgemacht, sondern war auf der Rückreise aus Kalifornien, als er in Fort McPherson Station machte. Auch hat sich Buntline dort nicht mit Major North getroffen, da dieser längst nach Hause gereist war. Buntline war wohl vielmehr direkt auf der Suche nach William Cody, der sich zu diesem Zeitpunkt schon einen gewissen Namen gemacht hatte – in einem Schriftstück des "Secretary of War" wird er ausdrücklich gelobt, und zwar für seine "extraordinarily good services as a trailer and fighter in the pusuit of Indians."²⁷

Cody war also bereits prominenter, als es die Erzählung vom Findelkind glauben machen will, und auch der Beiname "Buffalo Bill" geht nicht auf Buntline zurück.

Wie Cody später selbst bezeugt, datiert dieser Beiname aus der Zeit seines Engagements für die National Pacific Railroad in den Jahren 1867 bis 1868.²⁸ In dieser Zeit erlegte Cody nach eigenem Bekunden²⁹ 4280 Tiere, deren Fleisch der Versorgung der Gleisbauarbeiter diente. Wenn Cody – wie sich unter anderem anhand einer Zeitungsnotiz belegen lässt³⁰ – bereits seit

(1995): *Im Westen ist Amerika. Die Metamorphose des Cowboys vom Rinderhirten zum amerikanischen Helden*. Wien, S. 162.

²⁷ Vgl.: Russell, Don (1960): S. 153 f.

²⁸ Cody selbst beteuert, dass ihm seine Leistungen als Büffeljäger auch seinen Beinamen eingebracht haben: "It was at this time that the very appropriate name 'Buffalo Bill' was conferred upon me by the road-hands. It has stuck to me ever since and I have never been ashamed of it." Cody, William F. (1879): *The Life of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout and Guide: an Autobiography*. Hartford, S. 162.

Bestätigt werden Codys Leistungen als Büffeljäger für die Bahngesellschaft durch eine spätere Schilderung von General Nelson A. Miles: "During the construction of the transcontinental railroads, a large amount of game was killed for the use of the men employed in that work. In this way William F. Cody made his reputation as a buffalo hunter. He was at that time a young man in the twenties, tall, stalwart and of magnificent physique one of the handsomest and most powerful men I have ever known, with auburn locks of a golden hue, large brilliant, dark eyes, and perfect features. He was a daring rider and a excellent rifleman. He excelled in the rush after game and could kill more buffalo during a single run than any other man I have ever known. He not only took the risks of a desperate chase, but he and his party had to be constantly on the lookout for Indians. Under his contract, he for quite a long time supplied the railroad contractors and builders with meat in his manner." Miles, Nelson A. (1895): "Hunting Large Game". In: *The North American Review*. Vol 161, Issue 467, October, S. 490.

²⁹ "During my engagement as hunter for the company – a period of less than eighteen months - I killed 4,280 buffalos". Ebd.: S. 161. f.

³⁰ Vgl.: Russell, Don (1960): S. 151.: "On November 26, 1867, the Leavenworth *Daily Conservative* recorded that 'Buffalo Bill, with fifteen or twenty citizens volunteered to go out and look for' Judge Corwin, who had strayed from a hunting party in Ohio [...] Since the same newspaper on January 11, 1868, refers to 'Bill Cody and 'Brigham' hunting buffalo from Fort Hays and we know about his scouting under Major Armes from Fort Hays the previous August, there seems no doubt that the 'Buffalo Bill' on the dispatch was Cody. [...] The

1867 als Buffalo Bill firmierte, ist er doch bei weitem nicht der Einzige, der diesen Beinamen trug. Allein in den sechziger und siebziger Jahren machen "Buffalo Bill" Cramer, "Buffalo Bill" William J. Wilson, "Buffalo Billy" Brooks, oder W.C. Tomlins, auch bekannt als "Buffalo Bill of the Black Hills", von sich reden. Noch 1911 erhält Cody, der zu diesem Zeitpunkt mit großem Erfolg mit seiner Wild-West-Show unterwegs ist, einen Brief, in dem ein gewisser William Mathewson das Urheberrecht auf den Namen Buffalo Bill für sich beansprucht.³¹

Unbestreitbar aber ist, dass nur Cody von 1869 an dem Beinamen „Buffalo Bill“ zu einer wirklichen Prominenz verhalf. Im selben Jahr, in dem in der Salzwüste von Utah die Lokomotiven von Central Pacific und Union Pacific aufeinandertreffen und mit dem Einschlagen des letzten Nagels das transkontinentale Eisenbahnprojekt vollendet wird, erscheint in New York mit "Buffalo Bill, the King of the Border Men" die erste Dime-Novel, der Cody als Vorbild dient. Zeitgleich mit der verkehrstechnischen Erschließung des Kontinents wird Cody, der dazu als Büffeljäger für eine Eisenbahngesellschaft auch seinen Beitrag geleistet hat, als Wild-West-Held legendär. Der Wilde Westen ist tot, es lebe der Wilde Westen: Während er auf vergleichsweise wenig abenteuerlichen Bahnfahrten als Landschaft wie ein Film am Zugfenster vorbeizieht, wird er als mythischer Raum von Abenteuergeschichten in den Dime-Novels konsumierbar.³²

published diary entry of Major Armes for August 24, 1868, refers to 'Bill Cody (Buffalo Bill), one of our scouts,' but his book was not published until 1900."

³¹ "You have no right to call yourself 'Buffalo Bill' and you know you haven't. [...] You know I am the original Buffalo Bill and was known by that name ten years before you ever worked for the Pacific Railroad. When I was post trader I was called Buffalo Bill because I killed buffaloes to supply meat for them that didn't have any meat or couldn't get it and I never charged them a cent for it. When you and your show come to Topeka I aim to tell you to your face that you are using a title that doesn't belong to you." Zit. nach Russell, Don (1960): S. 91.

³² Tatsächlich spielten sich Zugreisen aber lange Zeit wohl weniger beschaulich ab. Allein die überaus beliebte Büffeljagd aus dem fahrenden Zug heraus, bedient sich der Eisenbahn weniger als eines komfortablen Verkehrsmittels für lange Reisen – der Wagen auf Schienen stellt in diesem Fall wohl eher das bessere, weil schnellere und sicherere Pferd des Jägers dar. Die Kansas Pacific Railway hatte auf einem großen Holzschild vor ihrem Büro einen ausgestopften Büffelkopf angebracht. Umrahmt wurde dieser von der Schrift "From Kansas City through Colorado to Denver". Auf einem Foto, das die Mitarbeiter der Gesellschaft vor ihrem Büro zeigt, sind nicht weniger als 26 riesige Büffelköpfe auszumachen, die an den Fensterkreuzen und der Fassade des Hauses angebracht sind und für Fahrten mit der Eisenbahn werben. Zu diesem Zweck beschäftigte die Gesellschaft einen eigenen Tierpräparator. Vgl.: Ward, Geoffrey C. (1996): *The West. An Illustrated History*. Boston / New York / Toronto / London, S. 263.

Ned Buntline kommt zwar das Verdienst zu, Buffalo Bill im Format des Groschenromans erfunden zu haben, doch von den mehr als 550 Buffalo-Bill-Geschichten, die auf das Heft von 1869 folgen sollten, stammten nur noch drei aus Buntlines Feder. Was die Vermarktung seiner Person in diesem Medium anlangt, nahm Cody sehr bald selbst das Heft in die Hand. 1875 erschienen erstmals Geschichten, für die "Buffalo Bill" auch als Autor verantwortlich zeichnet.³³ Die Frage nach der Autorschaft Codys scheint seinem Biographen Russel offenbar so bedeutend, dass er ihr gleich ein ganzes Kapitel widmet ("Buffalo Bill, Author"). Darin will er mit dem Gerücht aufräumen, dass sämtliche mit Buffalo Bill überschriebenen Publikationen aus der Feder von Ghostwritern stammten.³⁴ Russel hält es zwar für möglich, dass Cody nicht eine einzige Buffalo-Bill-Dime-Novel gelesen habe, vermutet aber, dass er doch mehrere Publikationen selbständig verfasst hat. Zumindest in einem Fall ließe sich das nachweisen und zwar anhand eines unredigierten Manuskriptes, in dem es um eine Jagdexpedition gehe, die Cody und andere 1871 mit dem russischen Großherzog Alexis unternommen hatten.³⁵ Auch Russel rechnet den weitaus größten Teil der gesammelten Werke Buffalo Bills verschiedenen Ghostwritern zu³⁶. Wenn auch nur anhand eines einzigen Falles, geht es Russel aber gleichsam aus Prinzip darum, Cody als Autor seiner eigenen Geschichte zu identifizieren. Offenbar soll hier der Beleg für ein noch fehlendes mythisches Versatzstück geliefert werden: Nachdem Ned Buntline längst an Bedeutung verloren hat, rückt das einstige Findelkind Cody als Autor selbst in die Position seines Adoptivvaters ein – so geht es noch im Kontext vermeintlicher Marginalien wie der

³³ "The Haunted Valley; or, A Leaf from a Hunter's Life" erschien im April im *Vickery's Fireside Visitor*. Im "New York Weekly" startete am 9. August 1875 eine Serie von 24 Dime-Novels, die als Autor "Buffalo Bill" vermerkten.

³⁴ Russel, Don (1960): S. 265.

³⁵ Die ersten Zeilen des mit des "Grand Duke Alexis Buffalo Hunt" überschriebenen Textes lauten: "Probably if I have been asked once I have been asked twenty thousand times. What kind of a time did the Grand Duke have on the plains hunting buffalo was he a good rider. Was he a nice fellow socially. could he speak good english. How many buffalo did he kill did you have to hold the buffalo for him was he a good horsman. could he shoot well. and thousands of other questions." Das Manuskript befindet sich im Buffalo Bill Historical Center. Zitiert nach Russel, Don (1960): S. 268.

Abgesehen von der Handschrift ließ sich das Manuskript wohl auch an Codys signifikanter Rechtschreibschwäche identifizieren. Helen Cody Wetmore jedenfalls zitiert ihren Bruder folgendermaßen: "Life is too short to make big letters when small ones will do; and as for punctuation, if my readers don't know enough to take their breath without those little marks, they'll have to lose it, that's all." Cody Wetmore (1899): S. 239 f.

³⁶ Insbesondere Colonel Prentiss Ingraham, dessen Gesamtausstoß an Groschenromanen Russel auf 1000 beziffert. Russel, Don (1960): S. 265.

Editionsgeschichte von Groschenromanen doch unausgesprochen eigentlich um die vatermörderische Genese des Helden.

Was seine Popularität anlangt, profitierte Cody kräftig vom Bekanntheitsgrad seines Buffalo-Bill-Doubles im Groschenroman. Doch sind die Dime-Novels in dieser Hinsicht wohl nur ein Mittel zum Zweck, denn sein eigentliches Talent entfaltete Cody, der sich offenbar für kaum etwas weniger interessiert als für Druckerzeugnisse, auf der Bühne, beziehungsweise der manegenähnlichen Spielfläche seiner späteren Wild-West-Show.

Wild Bill gegen schein tote Indianer

Auch Codys theatralische Karriere hob Ned Buntline – um im Bild zu bleiben – mit aus der Wiege. Er schrieb das Stück, mit dem die "Buffalo Bill Combination" 1873 zum ersten Mal auf der Bühne stand. Die Saison, während der die kleine Theatergruppe mit nur diesem einen Stück an der Ostküste unterwegs war, dauerte bis Ende Mai oder Anfang Juni. Den Rest des Sommers arbeitete Cody wieder als Führer für Jagdexpeditionen, zum einen aus finanziellen Gründen, zum anderen um seinen Nimbus als echter Scout und Mann aus dem Westen wahren zu können.

Denn vom Versprechen des "real thing" lebte bereits die "Buffalo Bill Combination": Den Zuschauern wurde, jedenfalls soweit das die organisatorischen und finanziellen Mittel zulassen, ein Original-Schauspiel versprochen. So konnten in der zweiten Saison, wenn auch noch keine echten Indianer, so doch bereits lebende Pferde angekündigt werden.³⁷ Das Stück "The Scouts of the Plains", das sich wohl nicht nur hinsichtlich des Titels kaum von dem der ersten Saison unterschied, konnte dafür mit einer aufsehenerregenden personellen Neubesetzung aufwarten. Nachdem sich Cody nämlich endgültig mit Ned Buntline zerstritten hatte und dieser aus der Gruppe ausgeschieden war, gelang es ihm, Wild Bill Hickok als Darsteller seiner Show zu gewinnen. Hickok, den Cody seit 1868 kannte, als die beiden einen Gefangenentransport für die Armee unternommen hatten³⁸, war zuvor

³⁷ Ebd.: S. 205.

³⁸ O'Neal, Bill (1997): *Gunfighter. Alle Revolvermänner des Wilden Westens. Eine Enzyklopädie*. Zürich, S. 155.

ebenfalls als Jäger und Scout in wechselnden Diensten aber auch als Ordnungshüter tätig gewesen. Anders als Cody hatte sich Hickok auch einen Namen als Revolverheld erworben. Man kann sagen, dass sich Wild Bill und Buffalo Bill in dem Maße unterscheiden, in dem die Schere zwischen biographischer Realität und Legendenbildung auseinander geht. Dass Hickok mindestens sieben Männer getötet hat, ist verbürgt³⁹, und auch die Nachrichten über seinen Tod wurzeln eher in der historischen Realität als in nachträglicher Legendenbildung: Am 2. August 1876, also drei Jahre nach seinem Engagement für Cody, schoss ihm ein gewisser Jack McCall beim Pokerspiel in Deadwood eine Kugel in den Kopf.⁴⁰

Dass Hickok sich von Cody unter Vertrag nehmen ließ, war wohl vor allem seinen akuten Geldproblemen geschuldet. Denn wenn Cody und Hickok auch ähnliche Erfahrungen im Leben in der freien Natur gemacht hatten, unterschieden sie sich doch in ihrem Willen und Talent, diese unter neuen Bedingungen zu verarbeiten und zu nutzen. Für Wild Bill Hickok bedeutete die Tatsache, dass der Wilde Westen im Schwinden begriffen, wenn nicht gar längst verschwunden war, eine biographische Katastrophe. Hickok, der, was den tatsächlichen Gebrauch von Schusswaffen angeht, stets einen anderen Einsatz als Cody erbracht hatte, war offenbar nicht in der Lage, Realität und Fiktion zu trennen und zum Geschichtenerzähler oder Darsteller seiner selbst zu werden. Dabei hatte er bereits vor seinem Engagement für Cody und unabhängig von diesem eine Art Wild-West-Show organisiert. An den

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Wie Bill O'Neal in seiner historischen Arbeit über 255 Revolvermänner des amerikanischen Westens feststellt, waren die Gunfighter in der Regel an weitaus weniger Schießereien beteiligt, als es ihr Ruf vermuten lassen würde. O'Neal stellt eine Statistik der "erfolgreichsten" Revolvermänner auf: angeführt wird diese von Jim "Killer" Miller, der 12 Männer getötet hatte, Hickok liegt mit sieben Opfern auf Platz fünf, Billy the Kid werden vier Opfer nachgewiesen. O'Neal, Bill (1997): S. 19

In welchem heroischen Licht Hickoks Gunfighter-Karriere später erschien, verdeutlicht noch die Passage einer Fernsehansprache, die Dwight D. Eisenhower am 1953 hielt. Hier erscheint Hickok als Personifikation der moralisch ehrwürdigen offenen Konfrontation, niemals sollte man einen Gegner in den Rücken schießen:

"Ich bin in einem Städtchen aufgewachsen, dessen Namen viele unter Ihnen vielleicht noch nie gehört haben. Draußen im Westen aber ist der Ort berühmt. Er heißt Abilene und liegt in Kansas. Als unseren Marshal hatten wir einen Mann namens Wild Bill Hickok. In dem Ort galt eine ganz bestimmte Regel, und als Junge hat man mir beigebracht, diese Regel hochzuhalten.

Sie lautete: Tritt jedem, mit dem du eine Meinungsverschiedenheit hast, offen gegenüber. Sich von hinten anzuschleichen, ihm hinterrücks Schaden zuzufügen, hatte die Entrüstung der Bürger und Bestrafung zur Folge. Trat man ihm aber gegenüber, riskierte man dasselbe wie er, dann kam man mit fast allem davon, so lange die Kugel von vorne traf." Zit. nach Eisfeld, Rainer (1994): *Wild Bill Hickok. Westernmythos und Wirklichkeit*. Reinbek, S. 191.

Niagara-Fällen führte er mit einigen Komantschen aus dem Reservat und mexikanischen Vaqueros Lasso-Kunststücke und das Einfangen von Longhornrindern und Büffeln vor.⁴¹ Obwohl sich fünftausend Zuschauer zu diesem Ereignis versammelt hatten, wurde es für Hickok schließlich ein Misserfolg. Er hatte es versäumt, eine Absperrung um das Gelände zu errichten, innerhalb derer er einen Eintritt hätte verlangen können. Schließlich musste Hickok Geld mit dem Hut einsammeln und konnte nicht einmal die Kosten der Veranstaltung decken.⁴²

Auch als Hickok schließlich mit Cody auf der Bühne stand, zeigte sich, dass er sich den Gesetzen der darstellenden Kunst nicht fügen konnte oder wollte. Aufgrund seiner Stimmlage ("a voice like a girl")⁴³ und zumeist schüchternem Agierens auf der Bühne setzte Cody ihn trotz seines hohen Bekanntheitsgrades nur in einer Nebenrolle ein. Aber auch von hier aus gelang es Wild Bill, den Ablauf des Stückes entscheidend zu sabotieren. Offenbar empfand er insbesondere den Umstand, dass auf der Bühne nicht mit scharfer Munition geschossen wurde, als unwürdig und versuchte daher auf eigene Faust, zumindest punktuell körperliche Gewalt in der Show unterzubringen. In dem Moment, in dem die als Indianer verkleideten Statisten sich tot zu stellen hatten, feuerte Hickok sein mit Schwarzpulver geladenes Gewehr so dicht an ihren nackten Beinen ab, dass sie vor Schmerz aufsprangen und sogar Brandwunden davontrugen.⁴⁴ Diese Zerstörung der theatralischen Illusion bereitete Hickok offenbar so viel Freude, dass er auch auf wiederholte Aufforderung Codys nicht von seiner geschäftsschädigenden Angewohnheit abließ und die Show schließlich verlassen musste.

Für Cody dagegen ist die "Buffalo Bill Combination" der Beginn einer theatralischen Karriere und der Vorläufer für seine Wild-West-Show⁴⁵, die ihre

⁴¹ Eisfeld, Rainer (1994): S. 164.

⁴² Russel, Don (1960): S. 206.

⁴³ Ebd.: S. 207.

⁴⁴ Eisfeld, Rainer (1994): S. 165.

⁴⁵ Daraus folgt nicht, dass Cody als Erfinder von Wild West Shows gelten kann. Dieses Verdienst kommt eher George Catlin zu. Dieser hatte als Landschaftsmaler begonnen und 1837 in New York die erste Ausstellung seiner Gemälde mit Motiven aus dem amerikanischen Westens eröffnet. Diese Präsentation, die anschließend in verschiedenen Städten der USA gezeigt wurde, beinhaltete zudem eine Sammlung 'indianischer Kuriositäten'. Später ging Catlin nach London, wo er Tableaus mit Puppen in Indianerkleidung aber auch theatralische Darstellungen zunächst mit Schauspielern und später mit 'echten' Indianern vorführte. Auf dem Programm standen zumeist Jagd-,

Premiere 1883, also zehn Jahre später, in Omaha, Nebraska, feierte. Diese sollte dann eher wie ein Zirkus als ein Theater funktionieren, sowohl was die Größe und Präsentationsform anging als auch die inhaltliche Struktur der Darbietungen. In der Show kamen keine geschlossenen Stücke mehr zur Aufführung, sondern eine Abfolge von Sequenzen nach dem Muster einer tableauartigen Darstellung der Geschichte der USA. Diese präsentierte sich als eine auf die Indianerkriege fokussierte Geschichte der Eroberung des Westens. Als hätte Cody Wild Bill Hickoks Unbehagen am fiktionalen Charakter der früheren Bühnenshows nachträglich Tribut zollen wollen, bestand die Wild-West-Show stets auf Authentizität. Der Idealtypus des Show-Darstellers sollte der Kriegsveteran werden. Ehemalige Teilnehmer der Indianerkriege von beiden Seiten der Front sollten die Darstellung 'realer Begebenheiten' durch das Zeugnis ihrer eigenen Biographien als glaubwürdig legitimieren und die Grenze zwischen Show und Realität – so weit es ging – zum Verschwinden bringen.

Custer's Last Stand

Bevor Cody 1883 seine Wild-West-Show gründete, die ihm schließlich sogar zu internationaler Popularität verhalf, musste die Grenze zwischen Show und Realität allerdings noch einmal – und zwar gründlicher als je zuvor – überschritten werden: Im Juli 1876 trat Cody auf einem echten Schlachtfeld in Erscheinung – allerdings in voller Bühnenmontur. Ungeachtet dessen, dass er ein Theaterkostüm trug, sollte hier, am War Bonnet Creek, echtes Blut fließen. Codys vorgebliche Mission hieß Rache für General Custer, die Funktion dieses Auftritts war zugleich die Anverwandlung und Beerbung einer mythischen Gestalt, die für Cody, ähnlich wie zuvor Ned Buntline, die Funktion eines Adoptivvaters übernehmen sollte. Der Umstand, dass Cody und Custer sich tatsächlich kaum gekannt hatten, stand der nachträglichen Konstruktion einer Liaison der beiden Frontier-Kämpfer kaum im Weg. Codys sogenanntem Rachefeldzug gehen die Niederlage und der Tod George

Kriegsszenen und religiöse Zeremonien. Catlin entwickelte also nicht nur einen Vorläufer der Wild-West-Show, er bereitete auch Codys großen Erfolg auf seinen Europatourneen ab 1887 vor.

Armstrong Custers und seiner siebten Kavallerie am Little Big Horn voran: "Custers Last Stand" ist seitdem eine der prominentesten Erzählungen in der Mythologie des Wilden Westens.

Custers Niederlage am Little Big Horn ereignete sich an einem symbolischen Datum, die Nachricht platzte mitten hinein in die Hundertjahrfeiern der nationalen Unabhängigkeit rund um den 4. Juli 1876. Nur drei Tage später kam der *New York Herald* mit einem sensationellen Aufmacher heraus:

„A BLOODY BATTLE. An Attack on Sitting Bull on the Little Horn River. General Custer Killed. The Entire Detachment Under His Command Slaughtered.“⁴⁶

Der *Bismarck Tribune* hatte für dieselbe Nachricht bereits am Vortag ein Extrablatt gedruckt. Unter der in großer Blockschrift gesetzten Überschrift „MASSACRED“ war zu lesen:

„GEN: CUSTER AND 261 MEN THE VICTIMS. NO OFFICER OR MAN OF 5 COMPANIES LEFT TO TELL THE TALE. (...) Squaws Mutilate and Rob the Dead. Victims Captured Alive and Tortured in a Most Fiendish Manner. What Will Congress Do About It? Shall This Be the Beginning of the End?“⁴⁷

Warum sich die Schlacht am Little Big Horn vom 25. Juni mit der Niederlage der siebten Kavallerie und dem Tod Custers so gut zur Mythisierung und Wiederbelebung der bereits abgeschlossen geglaubten Frontier-Erzählung eigneten, lässt sich bereits angesichts dieser Schlagzeilen erahnen: "No man left to tell the tale" – und dennoch weiß die Zeitung bereits von Misshandlungen der Soldaten durch die feindlichen Indianerfrauen zu berichten. Custer's Last Stand liegt so gründlich im Dunkeln, dass das Geschehen auf dem Schlachtfeld von vornherein zur Disposition einer mehr oder weniger glaubwürdigen Rekonstruktion durch die Medien steht.

So tritt Custers persönlicher Scout, der Crow-Indianer Curly, nachträglich als einziger Zeuge des Geschehens auf, und dies, obwohl er den Kampf gar nicht miterlebt hatte: Custer hatte seine indianischen Scouts bereits vor dem Gefecht entlassen, nachdem sie seine bevorstehende Niederlage schon nach

⁴⁶ *New York Herald* (1876): 7. Juli, S. 1 Zit. nach Slotkin, Richard (1985):): *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*. New York, S. 453.

⁴⁷ *Bismarck Tribune* (1876): 6. Juli, S. 1.

einem Blick auf das riesige Lager der Cheyenne, Lakota und Oglala prognostiziert hatten.

Ungeachtet seiner Abwesenheit während des Kampfes wurde Curly nicht zuletzt durch seine späteren Auftritte in „Buffalo Bill's Wild West“ als einziger Zeuge aufgebaut, was ihn zum integralen Bestandteil des Custer-Mythos werden ließ – bis hin zu Curlys Beerdigung auf dem „Custer Battlefield National Cemetery“ im Jahre 1923.⁴⁸

Aufgrund des vollkommenen Mangels an verlässlichen Quellen, wird der Hergang des Gefechtes anschließend in der Tagespresse konstruiert. Insbesondere der *New York Herald* baute Custers Last Stand zu einer populärmythischen Metapher aus,⁴⁹ um die herum er die wichtigsten Ereignisse des Jahres 1876 grupperte, unter anderem die Präsidentschaftswahlen und die Feiern zum hundertjährigen Unabhängigkeitsjubiläum. Schon vor 1876 hatte der Herausgeber des *Herald* James Gordon Bennett eine besondere Beziehung zu Custer unterhalten – nicht erst seitdem der General ab 1875 selbst als Korrespondent für die Zeitung schrieb: noch zwei Wochen vor seinem Tod berichtete Custer von seiner Jagd auf die von Sitting Bull angeführten Indianer.⁵⁰

Zu diesem Zeitpunkt konnte Custer allerdings längst als Frontier-Held gelten. Insbesondere die Zeitungen der Ostküste hatten ihm bereits in den sechziger Jahren zu einer außergewöhnlichen Popularität verholfen. Custer, der im Anschluss an seine Militärausbildung in West Point sowohl im Bürgerkrieg als auch in verschiedenen Indianerkriegen kämpfte, verstand sich von vornherein gut auf die Kunst medienwirksamer Selbstinszenierung und kam daher auch gut an der Ostküste zurecht, und zwar sowohl in der Hierarchie der Armee als auch in den für ihn relevanten sozialen Vernetzungen der New Yorker Gesellschaft.⁵¹ In dieser Hinsicht kann seine Karriere als durchaus

⁴⁸ Vgl.: Utey, Robert M. (1962): *Custer and the Great Controversy. The Origin and Development of a Legend*. Los Angeles, S. 143.

⁴⁹ Inwieweit der Nationalmythos vom Tod des General Custer vor allem als Konstrukt des *New York Herald* begriffen werden kann, und wie dies mit der Meinungspolitik des Herausgebers James Gordon Bennetts zusammenhängt, weist ausführlich Richard Slotkin nach. Slotkin, Richard (1985): S. 435 ff.

⁵⁰ Die Schlagzeile des *Herald* vom 27. Juni lautete "After Sitting Bull / Uncle Sam's Blues Looking for the Hostile Reds". Der Artikel Custers ist auf den 12. Juni datiert, wurde demnach 13 Tage vor dem Gefecht am Little Big Horn verfasst. Zit. nach Slotkin, Richard (1985): S. 450.

⁵¹ "Custer's career reverses the order and significance of the roles of Frontier and Metropolis in shaping the hero. Custer was born in New Rumley, Ohio, a distant backwash of the frontier

beispielhaft für die William Codys gelten, der ihn schließlich nicht nur beerben, sondern buchstäblich in Custers Haut schlüpfen soll.

Für Bennett, der mit seinem *Herald* um 1875 eine massive Stimmungskampagne gegen den amtierenden Präsidenten Ulysses S. Grant führte, war Custer eine zentrale Spielkarte. Der republikanische Grant, der die Wahl von 1876 nur wenige Monate nach Custers Tod schließlich auch verlor, war ein Befürworter der sogenannten Reconstruction im Süden und zugleich Anhänger einer moderaten Politik den Indianern im Westen gegenüber. Bennett wollte beides nicht: die Bundestruppen, die im Süden zur Überwachung des Wiederaufbaus und zur Kontrolle der politischen Neuordnung stationiert waren, sollten zurückgeholt werden. Schließlich würde man sie, so suggerierte Bennett, dringend im Westen brauchen, wo die Indianerfrage geregelt werden müsse. In einem "The Hostile Sioux" überschriebenen Artikel vom Mai 1876 macht Bennett unmissverständlich klar, dass er den Indianer, anders als die gerade an der Ostküste vielgelesenen Romane James F. Coopers – nicht als edlen Wilden begreift. Wenn sich die Sioux weigerten, sich voll und ganz in die ihnen diktierten Bedingungen zu fügen, so Bennett, müssten sie schlicht ausgerottet werden:

"For years and years we have been feeding these wild men of the woods in the vain hope that they could be civilized and Christianized, but [...] the savage has gone upon the warpath whenever he has grown tired of eating the bread he has not earned. [The Sioux] must be made to work and required to take his place in the new order of life to which it is necessary that he should conform by force and not merely by moral suasion. If he goes to war the only thing for him and his tribe is extermination. It has long been evident that no other policy would settle this Indian question."⁵²

Insbesondere das "Indian Bureau", also das Amt, von dem aus der staatliche Umgang mit den Indianern konzipiert und angewiesen wurde, war Bennett ein

in 1839. In marking out his future, he consistently elected to go east rather than west in search of opportunity. Only after he had graduated from West Point, and made his name as a Civil War hero, did he go west to the wilderness – and then he did so reluctantly and with one eye on the Metropolis. If he was, in the classic Frontier-hero pattern, a poor student, he was nonetheless a persistent student and book learner who came to the book of nature tardily. And although he would figure in myth as a genuine Wild Westerner and a virile rebel against all sorts of old-fogeyism, he was in fact a man who saw his path to fame and fortune as lying within the hierarchical structures of the United States Army and New York's 'polite society'. He ist an early type of organization man, hiding in the costumes of the cavalier trooper and the Frontier buckskin." Slotkin, Richard (1985): S. 375.

⁵² *New York Herald* (1876): 29. Mai, S. 6 Zit. nach Slotkin, Richard (1985): S. 446.

Dorn im Auge.⁵³ Die Entscheidungskompetenzen des Indian Bureau sollten vielmehr der Armee übertragen werden,⁵⁴ die zu einem harten Vorgehen gegen die Indianer tendierte.

In dieser Frage war Custer Bennetts Mann: im *Herald* nimmt der General zu einer Kritik an der Kostspieligkeit militärischer Aktionen gegen die Indianer Stellung. Custers Argumentation ist von einer bemerkenswerten Kaltblütigkeit, und läuft darauf hinaus, dass sich die Ausrottung der Indianer langfristig nicht nur rechnen, sondern das 'Durchfüttern' derselben letztlich gar als ökonomischer Selbstmord anzusehen sei:

"It has been estimated that the government pays \$1,000,000 for every Indian slain in battle, squaws and papooses not counted. This is hardly true of the estimates upon a fair basis, but if the dead Indians cost Uncle Sam so much it would be interesting, and perhaps more to the point, to know how much the self-sacrificing old gentleman is called upon to pay yearly for each living Indian."⁵⁵

Tatsächlich konnten Argumentationen wie diese wohl kaum verdecken, dass die Indianerproblematik im Westen eine hochideologische Angelegenheit war, die sich vor allem zur innenpolitischen Polarisierung eignete. Denn um 1875 waren die Probleme in den großen Städten an der Ostküste andere. Die Nachkriegsdepression hatte insbesondere nach dem großen Börsenkrach von 1873 voll durchgeschlagen, bis zum Winter 1877/78 hatte die Arbeitslosigkeit die Rekordmarke von drei Millionen erreicht. Dem standen

⁵³ Bennett ging schließlich soweit, das Indian Bureau auch für den Tod Custers verantwortlich zu machen. Nicht die Indianer hätten den General umgebracht, sondern die verfehlte Indianerpolitik der Regierung: „Who slew Custer? [...] The celebrated peace policy of General Grant, which feeds, clothes, and takes care of their noncombatant force while men are killing our troops [...] [and] the Indian Bureau, with its thriving agents and favorites as Indian traders, and its mock humanity and pretense at piety - that is what killed Custer.“ Zit. nach Ward, Geoffrey C. (1996): S. 303.

⁵⁴ Was Bennett wollte, war die Rekonstruktion des Status von 1849. Bis dahin war die Indianerpolitik, vertreten durch das Indian Bureau, dem Kriegsministerium unterstellt, danach dem Innenministerium. Präsident Grant und die republikanische Partei verfolgten den Indianern gegenüber eine „Friedenspolitik“, die nicht mehr auf militärische Konfrontation, sondern auf ‚Zivilisierung‘ und Bekehrung zum christlichen Glauben abzielte. Die zu diesem Zweck installierten ‚Agenten‘ waren zum Großteil Abgesandte kirchlicher Missionswerke. Die Spannung zwischen dieser friedlich gesonnenen Indianerpolitik und dem aggressiven Expansionismus, den Custer geradezu idealtypisch verkörperte, lässt sich im Jahr 1876, als auch Präsidentschaftswahlen stattfanden, ziemlich genau auf die beiden politischen Lager abbilden. Gerüchteweise hatte sich Custer von einem erfolgreichen Auftritt mit der Siebten Kavallerie sogar die Möglichkeit einer Präsidentschaftskandidatur für die Demokraten versprochen. Vgl.: Lührmann, Sonja (1999): „Das ewig letzte Gefecht. Helden in Sieg und Niederlage“. In: *Sitting Bull. Der letzte Indianer, Begleitbuch zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Hg. von Christian F. Feest, S. 15 f.

⁵⁵ *New York Herald* (1876): 19. Juni, S. 2 ff. Zit. nach Slotkin, Richard (1985): S. 447.

300 000 Indianer gegenüber, von denen sich der allergrößte Teil längst in die Ordnung eines Lebens im Reservat gefügt hatte. Und auch jene Sioux, die Custer und seine siebte Kavallerie am Little Big Horn schlugen, hatten in einem zugesicherten Reservat gelebt, aus dem sie von der Armee mit Gewalt vertrieben werden sollten. Es ging um die Black Hills in Montana, die den Indianern im Vertrag von Fort Laramie aus dem Jahr von 1868 zugesichert worden waren. 1874 hatte Custer bereits eine Expedition mit mehreren tausend Indianern durch dieses indianische Hoheitsgebiet befehligt – offiziell zur Erkundung eines geeigneten Orts zur Errichtung eines Armeeorts zur Überwachung des Reservats. Tatsächlich aber ging die Expedition Gerüchten über Goldvorkommnisse in dieser Gegend nach. Als Custers Soldaten tatsächlich bald einen Goldfund vermeldeten, kursierte in der Presse umgehend die Rede von einem neuen "El Dorado of America".⁵⁶ Etwa zwanzig Jahre nach Verebben des großen kalifornischen Goldrausches hatte man hier in den Bergen von Montana endlich einen neuen Garten Eden ausgemacht. Die geographische Lage der Black Hills, wie auch der Umstand, dass sie nur gegen den Widerstand der dort beheimateten Indianer zu besiedeln waren, passte hervorragend in Bennetts ideologisches Konzept. So untermauerte er seine Präferenz der Ost-West- gegenüber einer Nord-Süd-Achse, die die Verfechter der Reconstruction in den Südstaaten im Blick hatten.⁵⁷ Die Black Hills waren das beste Argument dafür, dass die nationale Mission gemäß der Frontier-Tradition noch immer in der Eroberung des Westens bestand – und der Goldfund suggerierte, dass sich das auch auszahlen würde, während im Süden scheinbar wenig zu holen war⁵⁸.

⁵⁶ So schreibt der Herausgeber der *Bismarck Times*: "This immense section bids fair to become the new El Dorado of America." Zit. nach: Ward (1996): S. 292.

⁵⁷ Doch nicht nur der *Herald* propagierte den Gold-Rush von 1874. Die *World* sprach am 5. September von einer "Tide That Cannot Be Stopped" und beschimpft den Präsidenten dafür, dass er militärische Expedition zunächst zu verhindern suchte. Grant habe sich mit den Indianern regelrecht verbündet und sich damit gegen den natürlichen Fortschritt seiner eigenen 'Rasse' und Kultur gestellt. Im selben Atemzug beklagt die *World*, dass der Präsident weiße Soldaten schicke, um schwarze Südstaatler beim Wiederaufbau zu unterstützen. Zit. nach Slotkin, Richard (1985): S. 365.

⁵⁸ Die Prädominanz der Ost-West- gegenüber einer Nord-Süd-Achse und damit eine Vernachlässigung des Südstaathemas findet sich später beim prominentesten Theoretiker der Frontier, dem Historiker Frederick Jackson Turner. Er behauptet ohne eine weitergehende Begründung, dass das Problem der Sklaverei nur im Hinblick auf die West-Bewegung verstanden werden könne. Vgl.: Turner, Frederick Jackson (1893/1894): *The Significance of the Frontier in American History*. Washington, S. 200.

Custers Kampagne von 1874 bot dem *Herald* die Möglichkeit, die Suche nach Gold als gefährliches Unternehmen an der unsicheren Frontier darzustellen. Die bloße Existenz vermeintlich feindlicher Indianer profilierte Custer als versierten Frontier-Kämpfer und machte das Unterfangen überhaupt erst "wild and crazy":

"It is really Custer's expedition, gotten up under his auspices and for his benefit, and that of his brother officers [...] It is understood by many here that the object of the expedition is to succeed in driving the Indians from the Black Hills [...] so that white adventurers may seize their lands [...] in the wild and crazy search for gold [...] It will also give Custer an opportunity to distinguish himself [...] gratify his restless and rash ambition, and secure his further promotion."⁵⁹

Custer war der Mann, durch den der *Herald* die Indianer gerne aus den Black Hills vertrieben gesehen hätte. Der General erschien als Enthusiast irgendwo zwischen den Antipoden von militärischem Kalkül und Wahnsinn, Wildheit und Zivilisation. Die Indianerkriege stellten für ihn eine Passion dar, die sich in geradezu kindlicher Begeisterungsfähigkeit artikulierte. So kam er dem Typus des „man who knows Indians“, der insbesondere durch die Romane James F. Coopers popularisiert worden war und später in die Frontiertheorie Frederick Jackson Turners eingehen sollten, ziemlich nahe. Custers Qualitäten im Kampf gegen Indianer und Natur erwachsen aus einer gleichsam mimetischen Anverwandlung an eben diese. Dabei entsprach dies durchaus auch seiner Selbsteinschätzung, wie eine Passage eines posthum veröffentlichten Briefes an seine Frau vermuten lässt. Es geht um Custers Verhältnis zu seinen indianischen Scouts:

„They are magnificent looking men, so much handsomer and more Indian-like than any we have ever seen, and jolly and sportive; nothing of the gloomy, silent red-man about them [...] They said they had heard that I never abandoned a trail; that when my food gave out I ate mule. That was the kind of man they wanted to fight under; they were willing to eat mule too.“⁶⁰

⁵⁹ *New York Herald* (1876): 15. Mai, S. 5; 27. Juni, S. 4; 7. Juli, S. 3. Zit. nach Slotkin, Richard (1985): S. 437.

⁶⁰ Zit. nach Ward, Geoffrey C. (1996): S. 299.

Wenn Custers Scouts ihrem General tatsächlich bis hin zur Bereitschaft zum Verzehr minderwertigen Maultierfleisches ergeben waren, entsprach dies nur der Entschlossenheit, mit der ihr Kommandant seine Mission verfolgte.

Vorausgegangen war eine Offerte der Regierung, nach der die Indianer ihr Land gegen die einmalige Zahlung von sechs Millionen Dollar zu verlassen hatten.⁶¹ Ein Teil der Indianer ging darauf ein, ein anderer Teil, darunter der Stamm Sitting Bulls, widersetzte sich. Für die Sioux, die Custers Siebter Kavallerie 1876 zum Verhängnis werden sollten, hatten die Berge eine religiöse Bedeutung, die mit Geld offenbar nicht aufzuwiegen war.⁶²

Mitten in die Verhandlungen, die die gesprächsbereiten Indianerführer mit Kongressabgeordneten führten, soll eine Delegation der Sioux-Häuptlinge Sitting Bull und Crazy Horse hineingeplatzt sein. Dreihundert Männer in Kriegsbemalung, die zur Warnung der Regierung und Einschüchterung der anderen Indianer ein Lied einstudiert hatten:

"Black Hills is my land and I love it
And whoever interferes
will hear this gun."⁶³

Als die renitenten Stämme ein Ultimatum, das ihnen vorschrieb, bis zum 31. Januar 1876 bei den Reservatsbehörden vorstellig zu werden, verstreichen ließen und sich stattdessen in die Berge zurückzogen, war dies für die Regierung ein Kriegsgrund.

Die Kampfhandlungen, die unter dem Namen "Custer's Last Stand" zu einem nationalen Fanal wurden, fanden unter ebenso unübersichtlichen wie

⁶¹Über den Umstand, dass das Land eigentlich den Indianern zustand, bestand kein Zweifel, zugleich aber auch nicht über die Notwendigkeit, es sich dennoch anzueignen. Dies sei man, wie es im "Inter-Ocean" aus Chicago heißt, der Zivilisation selbst schuldig: "We owe the Indians justice and fair play, but we owe it to the civilization that such a garden of mineral wealth be brought into occupation and use." Zit. nach Ward (1996): S. 295.

⁶²Für den Historiker Dee Brown, der den Kampf um die Black Hills aus Sicht der Indianer beschrieben hat, stehen die religiöse Bedeutung der Berge, sowieso die Rechtmäßigkeit der indianischen Besiedlung und der Verteidigung des Geländes mit Gewalt außer Zweifel: „*Paha Sapa*, die Black Hills, waren der Mittelpunkt der Welt, der Ort der Götter und heiligen Berge, zu dem Krieger zogen, um mit dem großen Geist zu sprechen und auf Visionen zu warten. 1868 hielt der Große Vater die Berge für wertlos und überließ sie vertraglich für ewige Zeiten den Indianern. Vier Jahre später brachen weiße Goldgräber den Vertrag. Sie drangen in *Paha Sapa* ein und suchten in den Felsen und klaren Flüssen das goldene Metall, nach dem die Weißen verrückt waren. Als die Indianer diese verrückten Weißen in ihren heiligen Bergen entdeckten, töteten oder verjagten sie sie.“ Brown, Dee (o.J.): *Begrabt mein Herz an der Biegung des Flusses*. Gütersloh, S. 272.

⁶³Zit. nach Ward (1996): S. 295.

unterschiedlich bewerteten Umständen statt. Insbesondere die Tatsache, dass Custer die Indianer angegriffen hatte, ohne auf die Unterstützung der anderen Truppen zu warten, löste sowohl in der Armee als auch in der Öffentlichkeit einen jahrelang anhaltenden Streit aus. Der Präsident Grant, der als Anhänger einer moderaten Indianerpolitik sowieso kein Freund Custers war, kritisierte den General einem Zeitungskorrespondenten gegenüber dafür, dass er leichtfertig und unnötig seine Soldaten geopfert habe:

"CORRESPONDENT – Was not Custer`s massacre a disgraceful defeat of our troops?

THE PRESIDENT – (with an expression of manifest and keenly felt regret) – I regard Custer's massacre as a sacrifice of troops, brought on by Custer himself, that was wholly unnecessary – wholly unnecessary.

CORRESPONDENT – How so, Mr. President?

THE PRESIDENT – He was not to have made the attack before effecting a junction with Terry and Gibbon. He was notified to meet them on the 26th, but instead of marching slowly, as his orders required, in order to effect the junction on the 26th, he enters upon a forced march of *eighty-three miles in twenty-four hours*, and thus had to meet the Indians alone on the 25th." ⁶⁴

Das kritische Urteil des Präsidenten leitet sich offenbar aus einer nüchternen Beurteilung der historischen Tatsachen ab und steht dennoch nicht stellvertretend für das Echo, das Custer's Last Stand in der mediengeleiteten öffentlichen Wahrnehmung fand.

Roter und weißer Napoleon

Wenn gleich die erste Schlagzeile, die der *Herald* dem Thema widmete, von einer "Attack on Sitting Bull" sprach, so ist damit bereits der Rahmen abgesteckt, in dem das Geschehen am Little Big Horn künftig erzählt werden sollte. Ungeachtet der historischen Tatsache, dass Sitting Bull überhaupt nicht in die Kampfhandlungen eingegriffen und sich weit abseits des Schlachtfeldes befunden hatte, ⁶⁵ kristallisierte sich bald die Erzählung eines Duells zwischen zwei antagonistischen Gegnern heraus.

⁶⁴ Zit. nach Whittaker, Frederick (1876): *A Complete Life of Gen. George A. Custer*. New York, S. 579.

⁶⁵ Ward (1996): S. 303.

Dies ist insbesondere im Hinblick auf Sitting Bull bemerkenswert: Weiße amerikanische Frontierhelden hatte es schon vor Custer gegeben, aber von Indianern war gemeinhin eher im Plural die Rede. In einem Bericht des ebenfalls an der Kampagne, aber nicht direkt am Gefecht am Little Big Horn beteiligten Captain Benteen, erscheinen die Indianer im Unterschied zu den Armeesoldaten nicht als einzelne Kämpfer, sondern als eine wenn auch bezifferbare, so doch zusammenhängende Masse:

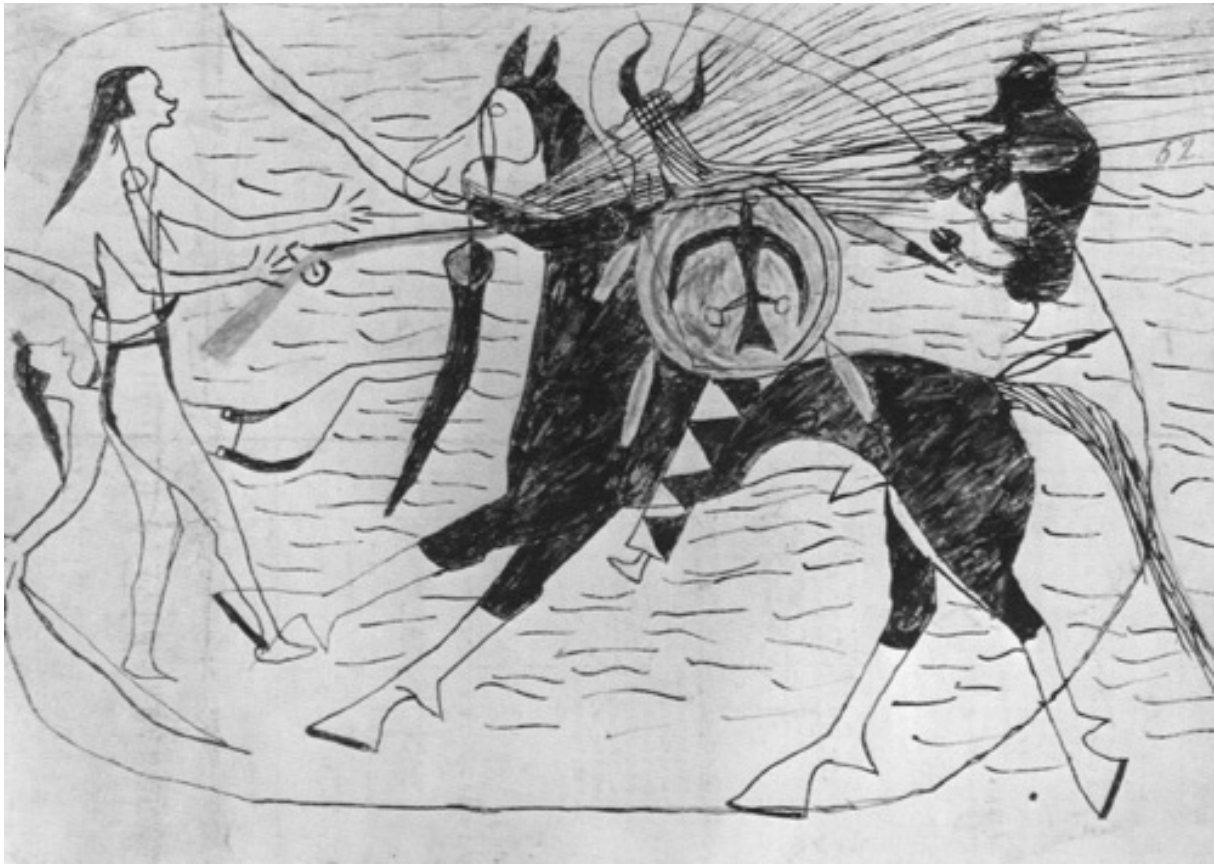
"A mile or a mile and a half further on, I first came in sight of the valley and Little Big Horn. About twelve or fifteen dismounted men were fighting on the plain with Indians, charging and recharging them. This body [die Indianer!] numbered about 900 at this time."⁶⁶

Wiederum war es der New Yorker *Herald*, der dafür gesorgt hatte, dass Sitting Bull hingegen bereits vor der Schlacht am Little Big Horn nicht nur aus der ansonsten anonymen Horde („this body“) seiner Stammesgenossen herausgehoben, sondern bereits als heroisches Individuum profiliert war. Den Lesern der Zeitung war der Häuptling durch seine sogenannte Autobiographie bekannt geworden, die dort zwischen 1873 und 1876 gewissermaßen als Fortsetzungsroman erschienen war. Sitting Bull zeichnete dabei nicht nur für die Texte verantwortlich, sondern auch für deren Illustrationen, die, wie es hieß, auch der Feder des Häuptlings entstammten. Zudem waren die Texte mit Kommentaren des Herausgebers versehen, die Sitting Bull in zweierlei Hinsicht charakterisierten.

Zum einen erschien der Häuptling als prototypischer indianischer Wilder. Denn „The Indian's Game“ bestehe – so ausgefeilt die Methoden und strategischen Fähigkeiten im Fall von Sitting Bull auch sein mögen – schließlich in der konsequenten Jagd auf den weißen Mann, den es zu töten gälte wie anderes Jagdwild auch.⁶⁷ Zum anderen aber strickte der *Herald* – wie andere auch – kräftig an der Überhöhung der Figur Sitting Bulls und ihrer Verklärung ins Legendäre.

⁶⁶ Zit. nach Whittaker (1876): S. 589.

⁶⁷ Vgl.: Slotkin, Richard (1985): S. 460.



Sitting Bull: Zeichnung im *New York Herald*

Neben der zur Begründung von Indianerkriegen unerlässlichen Behauptung einer radikalen Differenz zwischen Custer und Sitting Bull überlagern sich die Zuschreibungen an die beiden beinahe bis zur Ununterscheidbarkeit.

Die Frontiertheorie, die sich im Anschluss an den Historiker Frederick Jackson Turner in den 1890er Jahren etablierte, geht von einer Anverwandlung des Europäers an die Natur aus, im Zuge derer er sein zivilisiertes Erbe zumindest teilweise ablegt, um gleichsam zum Tier, beziehungsweise zum Indianer zu werden.⁶⁸ In der Gegenüberstellung von Custer und Sitting lässt sich zugleich die gegenläufige Bewegung feststellen: die Anverwandlung des ‚wilden‘ Indianers an die weiße Zivilisation und – mehr noch – an das ‚alte Europa‘, als hätte er hier seine Wurzeln.

⁶⁸ „The frontier is the line of most rapid and effective Americanization. The wilderness masters the colonist. It finds him a European in dress, industries, tools, modes of travel, and thought. It takes him from the railroad car and puts him into a birch canoe. It strips off the garments of civilization and arrays him in the hunting shirt and the moccasin. It puts him in the log cabin of the Cherokee and Iroquois and runs an Indian palisade around him. [...] Little by little he transforms the wilderness, but the outcome is not the old Europe, not simply the development of Germanic germs, any more than the first phenomenon was a case of reversion to the Germanic mark. The fact is, that here is a new product that is American.” Turner, Frederick Jackson (1893/1956): S. 2.

So besagte ein häufig kolportiertes Gerücht dieser Jahre, dass Sitting Bull durch seinen Umgang mit dem frankokanadischen Jesuitenmissionar Pierre-Jean De Smet nicht nur die französische sondern auch die lateinische Sprache erlernt habe. Ein gewisser Robert J. Clarke gibt 1877 gar ein dünnes Bändchen mit dem Titel „The Works of Sitting Bull“ heraus. Enthalten sind lediglich zwei Briefe des Häuptlings, von zweifelhafter Authentizität, verfasst in lateinisch und französisch, die mehr noch als das Englische als Sprachen des alten Europas gelten sollen. In der zweiten Auflage, die ein Jahr später erscheint, findet sich zusätzlich ein Gedicht Sitting Bulls, das er für Clarke aus Dankbarkeit für die Publikation des Buches in eine Birkenrinde geritzt haben soll.⁶⁹ Die Erlernung der französischen Sprache bei den Jesuiten habe, so das Gerücht, weiterhin eine Ausbildung in den Techniken der napoleonischen Heeresführung nach sich gezogen. Nur so sei das immense militärische und taktische Wissen, das dem Häuptling zum Sieg über Custer verholfen habe, erklärlich. Im *Herald* ist von Sitting Bull als „Sioux Napoleon“ die Rede – der Häuptling habe eine von Jesuiten geleitete Schule für Indianer besucht, wo er mit der Kriegsführung des großen französischen Feldherrn bekannt gemacht worden sei.⁷⁰ Der frühe Sitting Bull-Biograph W. Fletcher Johnston führt in seinem 1891 erschienenen Buch einen Zeugen für derartige Spekulationen an:

„Captain McGarry, of an Upper Missouri steamboat, knew Sitting Bull well for many years, and in August, 1876, gave this account of him:

‘Sitting Bull is a Teton-Sioux, and is thirty-five years old. He is a Roman Catholic convert, and said to be a firm believer in all the tenets of that church. He was converted by Father de Smet. By this priest he was taught French, and he is able to read and speak that tongue with fluency. He has always doggedly refused to learn English. [...] Sitting Bull has read French history carefully, and he is especially enamored of the career of Napoleon, and endeavors to model his campaigns after those of the ‚Man of Destiny.‘”⁷¹

Frederick Whittaker, der noch 1876, im Todesjahr Custers, eine umfangreiche Biographie des Generals vorlegt, geht dort auf den vermeintlich jesuitischen

⁶⁹ Vgl.: Ruch, Tanja (1999): „Gespitzte Federn Sitting Bull und die Literatur“. In: *Sitting Bull. Der letzte Indianer, Begleitbuch zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Hg. von Christian F. Feest, S. 15f.

⁷⁰ Vgl.: Slotkin, Richard (1985): S. 460.

⁷¹ Johnston, W. Fletcher (1891): *The Red Record of the Sioux. Life of Sitting Bull and History of the War of 1890-91*. Philadelphia, S. 27 f.

Bildungshintergrund Sitting Bulls ein. Zwar ist sich Whittaker weniger sicher, was die Verbindung zwischen De Smet und dem Häuptling angeht, aber deutlicher noch als bei Johnston scheint Whittakers Antipathie gegen den französisch eingefärbten Katholizismus durch, den er hier am Werk sieht.

“It was stated at one time that Sitting Bull, while hating the white Americans and disdaining to speak their language, was yet very fond of the French Canadians, that he talked French, and that he had been converted to Christianity by a French Jesuit, named Father De Smet. How true this may be is uncertain, but probably there is some foundation for it. The French Jesuits have always been noted for their wonderful success in winning the affections of the Indians, as well as for the transitory nature of their conversions, and it is very possible that Father De Smet may have not only baptized Sitting Bull at some time, but induced him and his braves to attend mass, as performed by himself in the wilderness. The benefits of the conversion seem however to have been only skin deep, as far as preventing cruelty in war is concerned.”⁷²

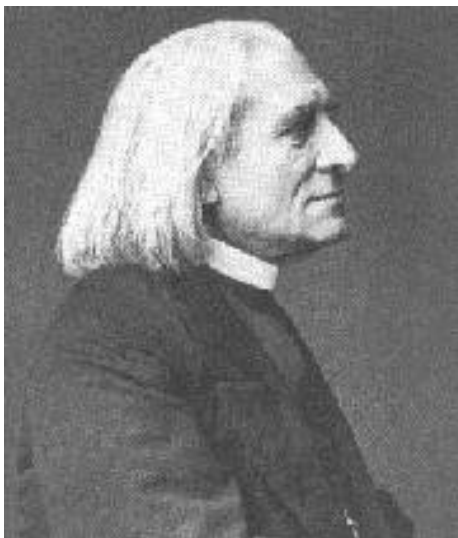
Was hier als Ressentiment eines amerikanischen Autors gegen das alte Europa, vertreten durch französische Jesuiten, gelesen werden kann, wird von der anderen Seite durchaus positiv gewendet. Der deutsche Maler, Schriftsteller und selbsternannte „Spezialartist“ Rudolf Cronau lässt sich 1881 als Korrespondent für die auflagenstärkste deutsche Illustrierte *Die Gartenlaube* in die neue Welt entsenden. Nicht zuletzt dank der Protektion des deutschstämmigen amerikanischen Innenministers Carl Schurz gelangt Cronau schnell an die nötigen Genehmigungen zum Besuch der Reservate und lernt dort führende Indianerhäuptlinge kennen, unter anderem die Little-Big-Horn-Veteranen Rain in the Face und Gall. Sitting Bull, der sich insbesondere von der perspektivischen Maltechnik des Deutschen beeindruckt lässt, gibt Cronau Interviews, die der Korrespondent dann an die *Gartenlaube* nach Deutschland schickt. Eine 1882 erschienene Geschichte über Sitting Bull trägt den Untertitel „Der rothe Napoleon“, wobei Cronau diesen Titel durchaus anerkennend verwendet. Cronau weist auf zahlreiche Fälle hin, in denen die amerikanische Regierung gegenüber den Indianern vertragsbrüchig geworden sei, insbesondere jenen von 1868, und weist Sitting Bull als Kämpfer für eine gerechte Sache und als „gefährlichsten Feind der Weißen“ aus. Wenn Cronau bewundernd von der gewaltigen Statur des „Indianerfürsten“ berichtet, verschwimmt nicht nur das Bild von „rothem

⁷² Whittaker, Frederick (1876): S. 535.

Napoleon“ und „edlem Wilden“, sondern auch die Grenzen zwischen Naturwüchsigkeit und Zivilisation – und Europa und Amerika. Allein in der Physiognomie des Häuptlings sind alle diese Brüche präsent, woraus Cronau die Schwierigkeiten ableitet, die er als Portraitmaler mit seinem Gegenüber hat:

„Ein beständig wechselndes Mienenspiel belebte die Züge, bald erinnerte mich der Schnitt desselben an den Musikheroen Franz Liszt, bald trug das Antlitz den Ausdruck eines gewiegten Diplomaten zur Schau, bald sprach all die harte, starre Grausamkeit aus demselben, wie sie nur der Kopf eines rothhäutigen Weißenhassers wiederzuspiegeln vermag.“⁷³

Unterzieht man das Portrait, das Cronau schließlich von Sitting Bull angefertigt hat, einem Vergleich mit einer der vielen erhaltenen Fotografien des Häuptlings, muss man feststellen, dass Cronau tatsächlich am ehesten Franz Liszt in indianischer Tracht dargestellt hat.



Franz Liszt



Sitting Bull

Wohl insbesondere aufgrund seiner verbürgten militärischen Erfolge eignete sich Sitting Bull als Projektionsfläche für überhöhende Zuschreibungen, die ihrerseits durch nichts zu belegen waren. Denn ebenso wenig, wie sich ein einziger historischer Beleg für das Studium napoleonischer Kriegsführung vorweisen lässt, gibt es auch nur Indizien für das hartnäckige Gerücht, dass

⁷³ Zit nach: Gruber, Matthias (1999): „Eisenaugen‘ und der ‚rothe Napoleon‘. Sitting Bull in der Gartenlaube“. In: *Sitting Bull. Der letzte Indianer, Begleitbuch zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Hg. von Christian F. Feest, S. 19.

die Kriegskünste des Häuptlings auf eine Ausbildung an der Militärakademie von West Point zurückgehen. Der Biograph Johnston geht dieser Frage ebenso ernsthaft wie ausführlich nach.

„This Question [...] is asked in sober earnest, with the view of eliciting information, there being reasons for believing that this formidable warrior and so called savage, now occupying so much of public attention, from the unquestioned skill and extraordinary courage with which he has met our soldiers, is really a graduate of the Military Academy.“⁷⁴

Angesichts verschiedener Augenzeugenberichte, kommt der Autor aber zum Schluss, dass hier wohl eine Verwechslung vorliegen müsse. Die kolportierten Geschichten, bezögen sich auf einen West-Point-Kadetten indianischer Abstammung, der nach bereits absolvierter Ausbildung und bestandenen Examina in eine Schlägerei geraten und daraufhin aus der Armee ausgeschlossen worden sei. Sein Spitzname sei aber „Bison“ und nicht „Sitting Bull“ gewesen.⁷⁵

Die ideologische Funktion des West-Point-Gerüchtes erwuchs wohl aus dem Bedürfnis nach einer antagonistischen Opposition von Custer und Sitting Bull, wobei die beiden als heroische Subjekte auf gleicher Augenhöhe angesiedelt sein sollten.

Doch auch der Bezug zu Napoleon ist nicht exklusiv für Sitting Bull vorbehalten. Wurde in seinem Fall auch ein Ressentiment gegenüber dem alten Europa bedient, in seiner französisch-lateinischen Ausprägung vertreten durch die dubios erscheinenden frankokanadischen Jesuiten, erfüllt die Figur Napoleon in Bezug auf Custer eine lediglich heroisierende Funktion. Frederick Whittaker, der nicht nur die Biographie des Generals, sondern zwei Monate nach dessen Tod auch einen langen Nachruf in *The Galaxy* verfasste, stellt Custer in einer Galerie historischer Schicksalsgenossen, die noch weit hinter den französischen Kaiser zurück reicht:

„Compare these young heroes, beloved of the gods, with those who outlive their fortune. The brilliant Alcibiades, with all the world at his feet at twenty, at forty was disgraced and murdered for the one crime of having lived too long for his luck. Two thousand years later, Napoleon Buonaparte, victor of Montenotte at twenty-six, ruler of Europe at thirty-six, was a broken exile at

⁷⁴ Johnston, W. Fletcher (1891): S.29f.

⁷⁵ Ebd.: S. 30 ff.

forty-six because he had outlived his fortune.[...] Never was there life more rounded, complete, and symmetrical than that of George A. Custer, the favorite of fortune, the last cavalier. His name recalls nothing but brilliant deeds of daring, romantic courage, and all that is noble and charming.”⁷⁶

Mehr noch, Custer zeichnet sich gegenüber seinen prominenten historischen Vorgängern dadurch aus, dass er deren besonders heldenhaften Momente auf eine einzige Biographie vereinigt:

„To Custer alone was given to join a romantic life of perfect success to a death of perfect heroism; to unite the splendors of Austerlitz and Thermopylae; to charge like Murat, to die like Leonidas.”⁷⁷

Das Bild, das Whittaker von Custer entwirft, läuft schließlich auf die romantische Version eines mittelalterlichen Ritters hinaus, wie er spätestens durch Walter F. Scotts *Ivanhoe* in Amerika popularisiert worden war. Whittaker ist sich des sekundären Charakters einer solchen Zuschreibung nicht nur bewusst, er liefert sogar die Quellenangabe nach, wobei er sich aber nicht auf Scott, sondern die deutsche Romantik bezieht (die Möglichkeit, dass er sich angesichts eines französischen Namens über diesen Umstand hat täuschen lassen, ist allerdings in Betracht zu ziehen):

„By nature he [Custer] was remarkably favored physically, being one of the handsomest men – tall, slender, lithe, and active as a cat, with a noble, knightly face, curling golden locks – just such a figure as De La Motte Fouqué has pictured for an ideal knight in ‘Sir Folko de Montfaucon.’ All the elements of success seemed to have been united in Custer’s favour when he made his appearance on the scene.”⁷⁸

Whittaker ist sich des theatralischen Charakters der hier entworfenen Figur offenbar völlig bewusst – nimmt man ihn wörtlich, dann stellt bereits Custer’s Last Stand einen Bühnenauftritt dar und nimmt Codys Auftritt, der bald darauf in seinem Showkostüm in die Schlacht ziehen sollte, um Custer zu rächen, vorweg.

Mit Custer’s Last Stand setzt insbesondere in der Ostküstenpresse eine geradezu delirante Produktion von Metaphern ein, hinter der die Person Custers und die historischen Umstände des Gefechtes gründlich zum

⁷⁶ Whittaker, Frederick (1876a): “General George A. Custer”. In: *The Galaxy*. Vol. 22, September, S. 362f.

⁷⁷ Ebd.: S.363.

⁷⁸ Ebd.: S. 363.

Verschwinden kommen sollten. Das Bild Napoleons verschmolz mit dem des Ritters französischer Provenienz⁷⁹ – ein Amalgam, das William Cody später reproduzieren sollte, wenn er sich selbst und Napoleon – gleichsam als Feldherrn hoch zu Ross – großformatig auf einem Showplakat gegenüberstellte.



Showplakat, 1898

Unter der Überschrift „The Dead Cavalry-Men“ betitelte der *Herald* Custer als „*Le Chevalier Sans Peur et Sans Reproche*“, um den Gipfel des Little Big Horns im selben Atemzug als „Hill of Death“ mit Golgatha zu identifizieren.⁸⁰ An anderer Stelle heißt es, Custer kleide sich wie „one of Byron’s pirates in the Archipelago.“⁸¹ So ist es wohl der metaphorischen Phantasie der Journalisten und Custers eigenem Talent für theatralische Stilisierungen zu danken, dass der General zu einem der ersten amerikanischen Medienstars überhaupt wurde. Als solcher gab er eine Folie ab, auf die sich Versatzstücke aller möglichen Heldenmythen projizieren ließen. Dabei ging es wohl nicht zwangsläufig darum, dass diese Zuschreibungen die Figur Custer schlüssig

⁷⁹ Owen Wister, Autor des einflussreichen Wild-West-Romans „The Virginian“ hat später explizit die Genealogie vom Ritter zum Cowboy nachgezeichnet. Vgl.: Wister, Owen (1895)

⁸⁰ Zit. nach Slotkin, Richard (1985): S. 454.

⁸¹ Ebd.

in die Narrationen integrierten, aus denen sie entstammten. Wenn Custer zugleich Napoleon, einen Byronschen Piraten und Jesus Christus reinkarnieren sollte, liegt wohl eher so etwas wie eine heroische Aufladung vor, die sich die symbolische Resonanz der großen Erzählungen für die Überhöhung einer profanen aktuellen Figur zu Nutze macht. Und doch fällt auf, dass die Mythen, die hier in Anschlag gebracht werden, der alten Welt entstammen. Indem sie ihm Land und Geschichte unterstellen, leisten sie eine Reterritorialisierung des amerikanischen Helden – und zwar auch wenn diese, wie im Falle Napoleons, der auch für Sitting Bull herhalten musste, zugleich im Gewand des Ressentiments auftauchen können. Wenn Custer in hagiographischer Tradition als Märtyrer dargestellt wird, heldenhaft gefallen im Dienste der patriotischen Mission, dann verleiht das seiner Gestalt einen Adel, der sich auch politisch operationalisieren lässt. Ein solches Manöver unternimmt der *Herald*, wo der General als Opfer der indianerfreundlichen Politik des Präsidenten Grant dargestellt wird, der den Indianern durch allzu großzügige Unterstützung überhaupt erst zu ihrer Kampfkraft verholfen habe. Jenseits einer jeglichen formalen und politischen Relevanz wird hier der alte europäische Adel reinstalliert: im Zustand des medial kolportierten und klischierten Zitats. Doch erst William Cody, der nicht nur als Wiedergänger Napoleons, sondern auch als „King of the Scouts“ und „Knight of the West“⁸² unterwegs war, sollte dieses Muster zur vollen Ausbildung bringen.

Der erste Skalp für Custer

Auch wenn Custer erst durch seinen Tod am Little Big Horn General Custer zu einer mythischen Gestalt wurde, liegt mit ‚Custer’s Last Stand‘ keine in sich geschlossene Narration vor. Gleichsam der Notwendigkeit einer übergeordneten Dramaturgie folgend, produziert diese Geschichte eine weitere, aus der ein neuer Held hervorgeht: Die Schlacht am War Bonnet Creek ist die Rache für die Niederlage der Armee am Little Big Horn – der neue heroische Protagonist heißt William F. Cody, alias Buffalo Bill, und so wird aus Buffalo Bill ein neuer Custer. Die Schlacht am War Bonnet Creek ist

⁸² Vgl.: *Buffalo Bill and the Wild West*. The Brooklyn Museum (1981): Pittsburgh, S. 91.

mit der am Little Big Horn, als deren Dublette sie in verschiedener Hinsicht erscheint, unter dem Aspekt der Rache verbunden. Erst sein Märtyrertod macht Custer zum Helden – somit ist Little Big Horn für ihn das Ende und eine Initiation zugleich. Ebenso ist War Bonnet Creek für Cody Abschluss und Initiation: er erscheint zukünftig als Held der Indianerkriege, obwohl er von diesem Moment an nur noch als Showman unterwegs ist.

Denn für Cody, der 1868 als Scout in der fünften Kavallerie begonnen hatte, war 1876 das letzte Kriegsjahr. Sein Einsatz gegen die Cheyenneindianer war sein vierzehntes und gleichzeitig letztes Engagement in der Armee. Im Frühjahr 1876 musste Colonel Anson Mills, der Cody als „excellent and invaluable guide“ schätzte, Cody mehrmals brieflich auffordern, sich dem Kommando General Crooks zu unterstellen, um an der Kampagne gegen die Cheyenne teilzunehmen. Deshalb beendete Cody, der mit seiner Theatertruppe, der ‚Buffalo Bill Combination‘, an der Ostküste unterwegs war, die Saison früher als gewöhnlich. Nur sieben Tage nach einer Wohltätigkeitsvorstellung in Wilmington, Delaware, ließ er sich am 10. Juni in Cheyenne auf die Gehaltsliste der Armee setzten.⁸³ Die fünfte Kavallerie unter dem Befehl von General Wesley Merritt rückte parallel zu Custers Kommando vor. Erst am 7. Juli, also zwölf Tage nach den Geschehnissen am Little Big Horn, erfuhr Merritts Abteilung von Custers Desaster. Der Augenzeuge Leutnant Charles King berichtet, dass es Cody persönlich gewesen sein soll, der ihm die Nachricht überbrachte:

„A party of junior officers were returning from a refreshing bath in a deep pool in the stream, when Buffalo Bill came hurriedly towards them from the general's tent. His handsome face wore a look of deep trouble, and he brought us to a halt in stunned, awe-stricken silence with the announcement, 'Custer and five companies of the Seventh wiped out of existence. It's no rumor – General Merritt's got the official dispatch.'“⁸⁴

Einzig und allein im Kontext dieses offiziellen Berichts sind die nachfolgenden Ereignisse zu verstehen: von nun an ging es um Rache für Custers Tod, obwohl diese Mission der fünften Kavallerie niemals durch eine offizielle Order in Gang gesetzt worden war.

⁸³ Russel, Don (1960): S. 219.

⁸⁴ King, Charles, zit. nach Russel, Don (1960): S. 222.

Die Szene, die Cody berühmt machen sollte, ereignete sich am 17. Juli, als das Kommando von Charles King eher zufällig einigen Cheyenne-Indianern begegnete, die sich auf der Jagd auf zwei Armee-Kuriere befanden. Der genaue Hergang des darauf folgenden Gefechts liegt weitgehend im Dunkeln. Dem Protokoll des Aussichtspostens mit der besten Sicht auf die Szenerie ist nicht mehr zu entnehmen als die Erwähnung eines „plain Indian riding a calico or a paint pony.“⁸⁵

Der offizielle Armee-Report der fünften Kavallerie enthält zusätzlich eine knappe Schilderung der Kampfhandlungen:

„Early on the morning of July 17th, a party of seven Indians was discovered trying to cut off two couriers, who were on the way to this command with dispatches. A party was at once detached in pursuit, killing one Indian.“⁸⁶

Im offiziellen Bericht sind also weder der getötete Indianer noch der Soldat, dem die Tat zuzurechnen ist, namentlich benannt. Damit war es sogenannten Augenzeugenberichten vorbehalten, derartige Identifizierungen vorzunehmen. Obwohl Charles King keinen direkten Blick auf das Geschehen hatte, liefert er im *New York Herald*, für den auch er als Korrespondent arbeitete, eine detaillierte und wesentlich weniger nüchternere Beschreibung des Kampfes.

„Company K was instantly ordered to the front. But before it appeared from behind the bluff, the Indians, emboldened by the rush of their friends to the rescue, turned savagely on Buffalo Bill and the little party at the outpost. the latter sprang from their horses and met the daring charge with a volley. Yellow Hand, a young Cheyenne brave, came foremost, singling Bill as foeman worthy of his steel. Cody coolly knelt, and, taking deliberate aim, sent his bullet through the chief's leg and into his horse's head. Down went the two, and, before his friends could reach him, a second shot from Bill's rifle laid the redskin low.“⁸⁷

King, der sich stark mit dem Protagonisten seines Berichtes identifiziert, schildert den Kampf als ein Duell Mann gegen Mann – in den Koordinaten des ritterlichen Ehrenkodexes. Yellow Hand ist ein „Chief“, also ein Häuptling,

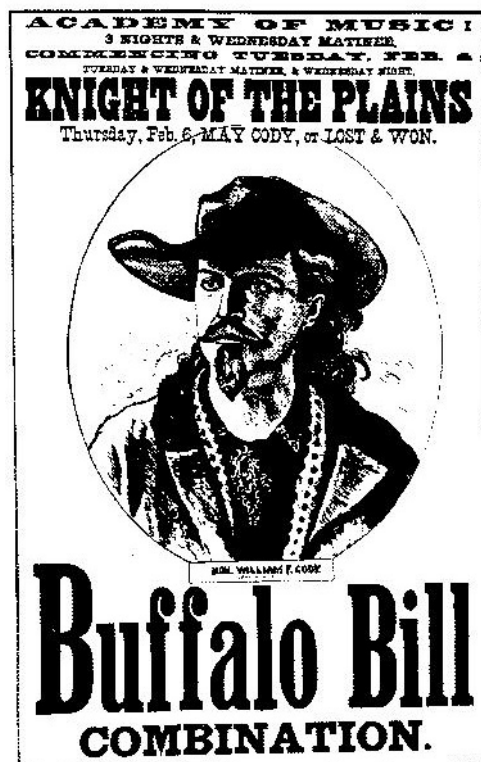
⁸⁵ Zit. nach Slotkin, Richard (1992): S. 72.

⁸⁶ „The Record of Events“ vom 30. Juni bis zum 31. August 1876, zit. nach Russel, Don (1960): S. 229.

⁸⁷ *New York Herald*, 23. Juli 1876

der in Buffalo Bill den ebenbürtigen Widersacher erkennt: „singling Bill als foeman worthy of his steel.“

Kings Schilderung ist es auch, die Cody in seiner 1879 erschienenen Autobiographie weiter ausschmückt und den Kampf nun vollends den Regularien eines mittelalterlichen Turniers im Stil des Artusromans unterwirft, passend zu seiner Rolle als Ritter, die ihm in dem von Prentiss Ingraham geschriebenen Stück und 1878 mit der „Buffalo Bill Combination“ uraufgeführten Stück „Knight of the Plains“ zugebracht war.⁸⁸



Buffalo Bill Combination, 1878

“one of the Indians, who was handsomely decorated with all the ornaments usually worn by a war chief when engaged in a fight, sang out to me in his own tongue: ‘I know you, Pa-he-haska; if you want to fight, come ahead and fight me.’ The chief was riding his horse back and forth in front of his men, as if to banter me, and I concluded to accept the challenge. I galloped towards him for fifty yards and he advanced towards me about the same distance, both of us riding at full speed, and then, when we were only about thirty yards apart, I raised my rifle and fired; his horse fell to the ground, having been killed by my bullet.

⁸⁸ Vgl.: Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): *Buffalo Bill and his Wild West. A Pictorial Biography*. Lawrence, S. 57.

Almost at the same time my own horse went down, he having stepped into a hole. The fall did not hurt me much, and I instantly sprang to my feet. The Indian had also recovered himself, and we were now both on foot, and not more than twenty paces apart. We fired at each other simultaneously. My usual luck did not desert me on this occasion, for his bullet missed me, while mine struck him in the breast. He reeled and fell, but before he had fairly touched the ground I was upon him, knife in hand, and had driven the keen-edged weapon to it's hilt in his heart. Jerking his war-bonnet off, I scientifically scalped him in about five seconds. [...] As the soldiers came up I swung the Indian chieftain's topknot and bonnet in the air and shouted: 'The first Scalp for Custer.'⁸⁹

Als wären die Regeln bereits vorher abgesprochen oder bekannt gewesen, erscheint es in Codys Bericht geradezu als Selbstverständlichkeit, dass sich der Kampf zwischen ihm und dem Indianer nicht nur als Duell – zu dem etwa die Simultaneität des Waffengebrauches gehört – zugetragen, sondern sich zudem noch an die ritualisierte Form eines mittelalterlichen Reiterturnieres angelehnt haben soll. Seine Schwester hält sich in ihrer späteren Cody-Biographie sehr eng an diesen Bericht und stellt den Turnier-Aspekt sogar noch stärker heraus:

Will rode forward fifty yards, and the warrior advanced a like distance. The two rifles spoke, and the Indian's horse fell; but at the same moment Will's horse stumbled into a gopher-hole and threw its rider. Both duelists were instantly on their feet, confronting each other across a space of not more than twenty paces. They fired again simultaneously, and though Will was unhurt, the Indian fell dead.⁹⁰

Insbesondere die von King und Cody suggerierte Szene – der in Triumphpose stehende Buffalo Bill mit dem Messer in den einen, dem Skalp und Federschmuck des Indianers in der andern Hand – ist zum festen Bestandteil der Buffalo-Bill-Ikonographie geworden,⁹¹ von zeitgenössischen Gemälden bis hin zu den filmischen Darstellungen.⁹²

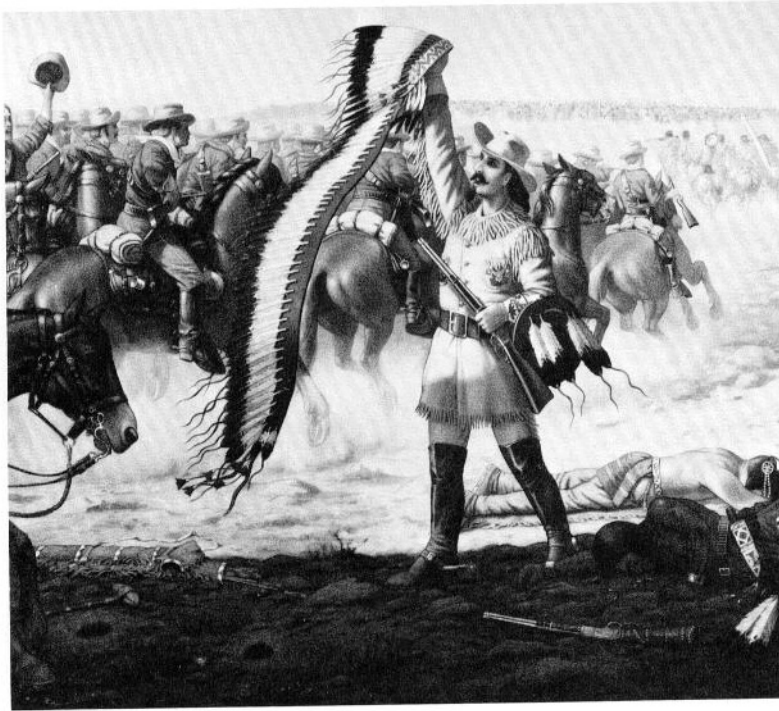
⁸⁹ Cody, William F. (1878/1901): S. 290 f.

⁹⁰ Cody Wetmore, Helen (1899/1965): *Last of the Great Scouts. The Life Story of Col. William F. Cody*. Lincoln, S. 217.

Der Turnieraspekt setzte sich geradezu zwanghaft in den Schilderungen dieser Szene fest. Vgl.: Winch, Frank (1929): "Buffalo Bill-Frontiersman". In: *Ace-High*, Vol XLVII, No. 3: "The chief drew his men to line and rode back and forth in front, bantering Buffalo Bill with challenges for a duel".

⁹¹ Slotkin, Richard (1992): S. 73.

⁹² Vgl.: Buffalo Bill and the Wild West (1981): S. 12



Robert Lindneux: First Scalp for Custer, 1928

Gleichwohl ist beinahe kein Element dieser Erzählung unumstritten. Unmittelbar nach dem Gefecht erhoben auch andere Soldaten der 5. Kavallerie Anspruch darauf, den Indianer getötet zu haben, so etwa der Scout Babtiste Garnier, alias Little Bat, oder Sergeant Jacob Blaut.⁹³ Auch die Identität des Indianers blieb ungeklärt. Zwar kursierten bald eine Photographie zweifelhaften Ursprungs und ein gemaltes Portrait⁹⁴, doch ist niemals geklärt worden, ob es sich tatsächlich um „Yellow Hand“ gehandelt hat – also auch nicht, ob hier ein Häuptling, Unterhäuptling, Häuptlingssohn oder gewöhnlicher Krieger im Spiel war. Nicht einmal über den Ort des Kampfes gibt es widerspruchsfreie Angaben.⁹⁵

Codys vermeintlicher Ausruf „The First Scalp for Custer“ ist ebenso irreführend. Denn zum einen war der am 17. Juli getötete Indianer nicht das erste indianische Opfer nach Custers Tod. Es kann insofern auch nicht von einer Rache für Custer die Rede sein, weil die Indianer, denen Cody am War Bonnet Creek begegnete, gar nicht am Little Big Horn gewesen waren. Schließlich entspricht die viel beschworene enge Verbundenheit zwischen Cody und Custer, die auch in zahlreichen Dime-Novels nach 1876, in denen

⁹³ Russel, Don (1960): S. 232 f.

⁹⁴ Ebd., S. 215.

⁹⁵ Ebd., S. 214.

Cody als Custers getreuer Scout auftritt, ihren Niederschlag fand, nicht den historischen Tatsachen. Cody kannte Custer lediglich flüchtig und zwar aus seiner Zeit bei der Armee zwischen 1867 bis 1870 und von der Büffeljagd des russischen Großherzogs Alexis im Jahr 1872.⁹⁶

Ähnlich wie am Little Big Horn liegen die genauen Umstände des Kampfes am War Bonnet Creek beinahe vollständig im Verborgenen. Doch gerade weil die „dusty details“⁹⁷ der Szene nicht endgültig zu entschlüsseln sind, taugt sie zur Transformation in ein mythisches Ereignis. Als solches stellt War Bonnet Creek gleichsam die kathartische Verkehrung von Little Big Horn dar. Die Sühne für die traumatische Niederlage des Generals, eine Rehabilitierung der Armee und schließlich die Wiedergeburt Custers in der Gestalt Buffalo Bills.

Wenn das Geheimnis für Codys ungeheuren Erfolg vor allem in seiner Fähigkeit begründet lag, die Grenzen zwischen Realität und theatralischer Darstellung zum Verschwinden zu bringen, dann gelang es ihm in diesem Fall mustergültig. Wenn er am War Bonnet Creek als Custer kostümiert in die Schlacht zieht, ist schon während des Kampfgeschehens die Grenze zwischen soldatischer Funktion und Schauspielerei nicht mehr zu ziehen. Zudem übertrug er das Kampfgeschehen umgehend in die fiktionale Form: er autorisierte einen Groschenroman, der die Vorlage für ein Stück bildete, das er dann mit der „Buffalo Bill Combination“ auf die Bühne brachte. Bereits Ende September 1876, also nur einen Monat nach dem Geschehen am War Bonnet Creek, feierte „The Red Right Hand; or Buffalo Bill's First Scalp for Custer“ in der Rochester Opera Hall Premiere.⁹⁸

Cody spielte sich darin selbst als Buffalo Bill und das Duell gegen Yellow Hand im Stile jener Version, die er zwei Jahre später in seiner Autobiographie vorlegen sollte. Codys erstes Anliegen auf der Bühne war der Anschein von Authentizität. Zugleich war dieses Moment auch entscheidend für den kommerziellen Erfolg seiner Auftritte.

Als Cody mit „The Red Right Hand“ 1876 auf Tournee ging, schreckte er nicht davor zurück, die Reliquien seines vermeintlichen Kampfes in Schaukästen vor dem Theater auszustellen. In einem Schaukasten waren ein getrockneter Skalp, eine Kriegshaube, ein Schild und eine Pistole zu sehen, nebenan eine

⁹⁶ Vgl.: Slotkin, Richard (1992): S. 73.

⁹⁷ Slotkin, Richard (1992): S. 72.

⁹⁸ Russel, Don (1960): S. 253.

Schrifttafel mit dem Verweis auf Yellow Hand, Indianerhäuptling und ehemaligen Besitzer dieser Objekte, im Kampf getötet von Buffalo Bill.⁹⁹

Ihren Höhepunkt sollte Codys Identifikation mit Custer im Jahr 1886 erreichen, als er „Custer's Last Stand“ in das Repertoire seiner 1882 gegründeten Wild-West-Show auf aufnimmt. Von da an bildet die Episode jahrelang den Höhepunkt der Show, so etwa bei den Auftritten am Rande der Weltausstellung von 1893 in Chicago.

Cody arbeitet dabei mit einer Verschiebung: wenn er sich bisher als Rächer Custer's präsentiert hatte, erscheint er in „Custer's Last Stand“ als leibhafter Wiedergänger des Generals. Wie gut ihm diese Inkarnation auf der Bühne gelungen sein muss, lässt eine Passage aus der Custer-Biographie seiner Witwe Elizabeth Custer erahnen. Im Anschluss an einen Besuch der Wild-West-Show in New York berichtet sie von der Reaktion der ehemaligen Dienstmagd der Custers, Eliza: „Well if he ain't the 'spress image of Ginnel custer in battle, I never seed anyone that was.“¹⁰⁰

Codys Ähnlichkeit mit Custer verstärkte sich in dem Maße wie Cody seine Bart- und Haartracht derjenigen des Generals anglich. Codys allmählich ergrauendes dunkles Haar wurde dem „Long Yellow Hair“¹⁰¹ des Generals immer ähnlicher, bei Auftritten in der Wild-West-Show trug er sogar eine Perücke. Zudem imitierte Cody von nun an das Vaquero-Outfit Custers, bestehend aus Wildlederanzug, hohen Stiefeln und spitz zulaufendem Hut, das durch Frederick Whittackers illustrierte Custer-Biographie von 1876¹⁰² – im übrigen eines der zwei oder drei Bücher, die Cody ständig mit sich geführt haben soll – und zahlreiche Illustrationen im Rahmen der Berichterstattung um Little Big Horn populär geworden war.

Indem er die „First Scalp for Custer“- Episode durch die Darstellung von Custer's Last Stand ersetzt, gelingt Cody eine Identifikation mit dem Mythos Custer, für die Cody sich das Recht durch den Nachweis seiner Rache erworben hatte. So stellt sich Cody selbst in eine mythologische Genealogie: Indem er Custers Erbe wie ein Adoptivsohn antritt, übernimmt er dessen patriarchale Position.

⁹⁹ Vgl.: *Buffalo Bill and the Wild West* (1981): S. 31

¹⁰⁰ Custer, Elizabeth B. (1887): *Tenting on the Plains. Or: General Custer in Kansas and Texas*. New York, S. 46 f.

¹⁰¹ Slotkin, Richard (1992): S. 77.

¹⁰² Whittaker, Frederick C. (1876): *A Complete Life of General George A. Custer*. New York

Repräsentation und Identifikation blieben aber nie auf die rein theatralische Ebene beschränkt, was nicht zuletzt ein Effekt der Besetzung der Rollen in der Wild-West-Show durch Veteranen der dargestellten Ereignisse war. Diese sollten, jenseits der Grenzen von Realität, Mythos und theatralischer Repräsentation, Codys Anspruch auf Authentizität verbürgen. Zwar weigerte sich Sitting Bull, der in der Saison 1884/1885 in der Wild-West-Show aufgetreten war, an der Darstellung von Custer's Last Stand mitzuwirken. Dafür engagierte Cody einen Indianer namens Rain in the Face, den vermeintlichen Mörder Custers und Curly, den Scrow-Scout Custers, der als einziger Zeuge des Gefechts bekannt geworden war. Im Showprogramm, das 1893 in Chicago die Weltausstellung flankierte, bildete „Custer's Last Stand“ den Abschluss des Abends. Direkt im Anschluss an die Darstellung der Schlacht folgte ein feierlich zelebrierter Versöhnungsakt. Curly und Rain in the Face schüttelten sich die Hände und besiegelten so das Ende der Indianerkriege und bezeugten den Beginn der neuen nationalen Einheit der USA. Parallel zu Frederick Jackson Turners Eröffnungsvortrag der Weltausstellung, der das Ende der Frontier und die territoriale Einheit als Voraussetzung neuer imperialer Ausdehnungen proklamiert,¹⁰³ präsentiert sich Cody als der Pate dieses neuen nationalen Selbstverständnisses. Als Buffalo Bill ist er ein autorisierter Veteran: Mit Curlys Skalp im Schaukasten und Custers Perücke auf dem Kopf proklamiert Cody den Tod des Generals als America's First Stand.

Ein Yankee aus Connecticut

“man braucht eine Kriegsmaschine, um etwas Rundes zu machen.”¹⁰⁴

(Deleuze, Gilles / Guattari, Felix)

Sogar in England sind im ausgehenden 19. Jahrhundert die meisten Schlösser außer Betrieb oder zu Museen umfunktioniert. Dies wusste der Amerikaner Mark Twain, der als Tourist halb Europa bereist hatte, aus

¹⁰³ Turner, Frederick Jackson (1893/1894): *The Significance of the Frontier in American History*. New York

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1980/1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin, S. 505.

eigener Anschauung und machte ein ebensolches Museumsschloss zum Ausgangspunkt eines Romans. Der Erzähler der Rahmenhandlung des 1889 erschienenen „A Yankee from Connecticut in King Arthur's Court“¹⁰⁵ ist ein Tourist, wie Twain es hätte sein können.

Auf Schloss Warwick bei Coventry begegnet dieser einem „seltsamen Fremden“, der ihn während der Führung durch die Waffensammlung des Schlosses zur Seite nimmt:

„Sie wissen doch von der Seelenwanderung; wissen Sie auch etwas über die Versetzung von Zeitaltern oder Personen in andere Epochen?“

[...] Einen kurzen Augenblick herrschte Schweigen, das sogleich von der Stimme des gemieteten Ciceronen unterbrochen wurde:

„Altertümlicher Brustharnisch, aus dem 6. Jahrhundert, der Zeit König Artus' und der Tafelrunde, soll dem Ritter Sir Sagramor dem Begehrlichen gehört haben; beachten Sie bitte das runde Loch an der linken Brustseite des Kettenpanzers; eine Erklärung dafür gibt es nicht, ist vermutlich durch eine Kugel nach Erfindung der Feuerwaffen hervorgerufen worden – vielleicht mutwillig durch Cromwells Soldaten.“

Mein Bekannter lächelte – es war kein modernes Lächeln, sondern eines, das seit vielen Jahrhunderten außer Brauch gekommen sein mußte – und murmelte, anscheinend im Selbstgespräch: „So wisse denn, ich *habe gesehen, wie es geschah!*“ Nach einer Pause setzte er hinzu: „Ich habe es selbst getan.“¹⁰⁶

Die kleine Geschichtskorrektur, die der „seltsame Fremde“ mit wenigen Bemerkungen vornimmt, bezieht sich auf ein mutwilliges Attentat, das die Anhänger Cromwells im Rahmen der Enthauptung von Karl I. im Jahre 1649 verübt haben könnten. Ein Schuss auf eine Ritterrüstung indiziert zwangsläufig eine Zeit, in der die entsprechenden Waffen bereits erfunden waren. Die große Geschichtskorrektur aber bezieht sich auf eine Epoche, in der es noch keine Schusswaffen gab, nämlich auf das Mittelalter des 6. Jahrhunderts. Hank Morgan, so der Name des Fremden, behauptet nicht weniger, als sich im 6. Jahrhundert im Kreise der Artusritter befunden und Sir Sagramor höchstpersönlich erschossen zu haben. Die Aufzeichnungen, die Morgan dem Museumsbesucher im Anschluss an diese Überredung überreicht, enthalten denn auch seinen fantastisch anmutenden Bericht einer

¹⁰⁵ Hier zitiert nach: Twain, Mark (1889/1982): *Ein Yankee aus Connecticut an König Artus'* Hof. München

¹⁰⁶ Ebd., S. 9 f.

Zeitreise und den Beweis der Möglichkeit einer „Versetzung von Zeitaltern oder Personen in andere Epochen“.

Hank Morgan ist der Yankee aus Connecticut. Geboren in Hartford, dem Wohnort Mark Twains, als Sohn eines Schmiedes und Enkel eines Pferdearztes, arbeitet er in einer Waffenfabrik der Firma Colt, wo er sich außerordentliche handwerkliche Fähigkeiten aneignet und sein erfinderisches Talent kultiviert.

„Dann ging ich zur großen Waffenfabrik hinüber und erlernte mein eigentliches Handwerk, erlernte es von Grund auf; ich lernte alles machen: Gewehre, Revolver, Kanonen, Kessel, Maschinen, alle Arten arbeitssparender Apparate. Ich konnte alles herstellen, was irgendwie verlangt wurde – alles, was es nur gibt, gleichgültig was; und gab es kein schnelles neumodisches Herstellungsverfahren, dann war ich in der Lage, eins zu erfinden“.¹⁰⁷

Morgan ist damit gut qualifiziert für seine Zeitreise, die er dennoch unfreiwillig antritt: Im Anschluss an eine Schlägerei trägt er eine Kopfverletzung davon, bei der „sich jeder Knochen über seinen Nachbarn zu schieben schien“¹⁰⁸ und findet sich völlig unvermittelt im England des 6. Jahrhunderts wieder. Seine Reise von Connecticut nach England stellt gewissermaßen eine Umkehrung der Flucht jener drei Königsmörder um Cromwell dar, die ihrer Hinrichtung durch die Flucht nach Neu-England entkommen waren, wo sie von den Nachfahren der Pilgrim-Fathers, die Cromwell freundlich gesonnen waren, aufgenommen wurden. Insofern das Loch in Sir Sagramors Rüstung jetzt aber nicht mehr den Cromwellianern sondern Hank Morgan zugeschrieben wird, ist Twains Roman als eine utopische Vorverlegung der politischen Urszene des Königsmordes zu lesen. „A Yankee from Connecticut in King Arthur's Court“ führt das Amerika des 19. mit dem England des 6. Jahrhunderts eng – vor dieser Folie beleuchtet der Roman die grundlegenden gesellschaftspolitischen Fragen von nationaler Verfassung, Sklaverei, Erbrecht und persönlicher Freiheit.

Schnell zeigt sich, dass Morgan vom zivilisationsgeschichtlichen Wissensvorsprung, den ihm dreizehn übersprungene Jahrhunderte bescheren, nur profitieren kann. Sein Wissen macht Morgan nicht nur bald zu

¹⁰⁷ Ebd., S. 13.

¹⁰⁸ Ebd., S. 14.

einem der mächtigsten Männer des Landes, es rettet ihm auch zu wiederholten Malen das Leben. So entgeht er seiner drohenden Hinrichtung durch gute Kenntnis der Geschichte astronomischer Ereignisse. Zwar wird bei König Artus ein Kalender geführt, doch entziehen sich bevorstehende astronomische Ereignisse naturgemäß dem Wissen der Hofgesellschaft.

Nachdem es Morgan also gelungen ist, das Datum seiner geplanten Exekution in Erfahrung zu bringen, will es der Zufall, dass er genau für diesen Tag, den 21. Juni 528, eine Sonnenfinsternis zu errechnen in der Lage ist. Er droht also König und Hofstaat mit dem Weltuntergang, sollten sie es wagen Hand an ihn zu legen. Gerade als der Scheiterhaufen entzündet werden soll, verdunkelt sich denn auch die Sonne und verhilft Morgan augenblicklich nicht nur zum Status eines freien, sondern auch gefürchteten und beinahe unantastbaren Mannes. Er wird zum Staatsminister ernannt und damit zum größten Konkurrenten Merlins, dessen antiquierte Zauberkünste Morgan durch Techniken in den Schatten stellt, die dieses Zeitalter noch nicht gesehen hat. Mit Dynamit sprengt er Merlins Turm in die Luft, und als es Merlin auch nach wochenlanger Geisterbeschwörung nicht gelingt, das Wasser der versiegenden heiligen Quelle wieder zum Fließen zu bringen, vollbringt Morgan dieses Wunder auf der Grundlage seines ganz und gar profanen Wissens um die Technik des Brunnenbaus.

Im Rahmen seiner ministeriellen Macht gründet Morgan überall im Land Fabriken, die Materialien für seine Erfindungen und technischen Neuerungen liefern. Mit der Zeit gelingt es ihm, Telegraph, Telefon, Grammophon, Schreib- und Nähmaschine, Dampfkriegsschiffe, eine Flotte von Handelsschiffen und Eisenbahnlinien zu etablieren. In diesem Moment „enthüllte [er] das 19. Jahrhundert vor den Blicken des 6.“¹⁰⁹ Zugleich setzt Morgan politische Neuerungen durch, wie das Ende der Sklaverei und ein paritätisches Steuersystem.

Morgans Mission, die Zivilisierung und Demokratisierung der höfischen Gesellschaft im mittelalterlichen England, wiederholt die amerikanische Geschichte gleichsam im Schnellverfahren. In der Darstellung der ihm offenbar gründlich verhassten mittelalterlichen Zustände¹¹⁰ geht es Twain

¹⁰⁹ Ebd., S. 340.

¹¹⁰ Vgl. auch das 46. Kapitel von „*Life on Mississippi*“ und das Schlusskapitel von „*Adventures of Huckleberry Finn*“

dabei offenbar weniger um historische Genauigkeit, als vielmehr um eine Folie, vor der sich der amerikanische Geschichtsentwurf darstellen lässt: Denn die Artuszeit erscheint bei Twain als ein Naturzustand, analog dem amerikanischen Wilden Westen, der seiner Kultivierung durch die von Ost nach West vorschreitende Zivilisation harrt. Die höfische Gesellschaft ist dabei nicht mehr als eine Gesellschaft von Wilden, wie sie einem kulturell überlegenen Kolonialisten begegnet. Als Morgan seine Position durch die Prognose der Sonnenfinsternis etabliert, entspringt diese Idee ebendieser Einschätzung:

„Versteht ihr, es war die Sonnenfinsternis. Mir fiel gerade noch zur rechten Zeit ein, wie Kolumbus oder Cortes oder sonst einer von diesen Leuten einmal eine Sonnenfinsternis als rettenden Trumpf gegen irgendwelche Wilde ausgespielt hatte, und ich sah meine Chance. Jetzt konnte ich selbst sie ausspielen, und ein Plagiat war es auch nicht, denn ich brachte sie ja fast tausend Jahre vor diesen Leuten an den Mann.“¹¹¹

Die höfische Gesellschaft befindet sich in Morgans Wahrnehmung also auf dem kulturellem Niveau „irgendwelche[r] Wilde[r]“ – eine Einschätzung, die mit dem Blick auf den Wilden Westen präzisiert wird: Die höfische Etikette fällt, angesichts ihrer Schamlosigkeit, noch hinter die Umgangsformen der Indianer zurück, denn

„viele der von dieser erlauchten Versammlung der ersten Damen und Herren des Landes auf ganz selbstverständliche Weise gebrauchten Ausdrücke hätten sogar einen Comanchen zum Erröten gebracht.“¹¹²

Und auch das höfische Arrangement der Minne nötigt Morgan keinen weitergehenden Respekt ab:

„Es ist nämlich nur ein auf Glanz polierter Hofstaat von Comanchen, und nicht eine Squaw ist darunter, die nicht bereit wäre, auf den ersten Wink zu dem Hengst mit den meisten Skalps am Gürtel überzulaufen.“¹¹³

Den eigentlichen Angriffspunkt, vor dessen Hintergrund diese Disqualifizierung der höfischen Kultur aus Morgans Sicht zu verorten ist,

¹¹¹ Ebd., S. 40.

¹¹² Ebd., S. 34.

¹¹³ Ebd., S. 107.

bildet aber die aristokratische Verfasstheit der höfischen Gesellschaft – ohne dass diese politische Konstellation plausibel mit der Kultur nordamerikanischer Indianer in einen Zusammenhang gebracht würde. Hier wird das eigentliche Ziel der Twainschen Polemik sichtbar. Es ist die römisch-katholische Kirche im Verbund mit einer Monarchie, die gesellschaftlichen Status nicht nach Leistung sondern Herkunft bemisst.

„Man bewunderte mich und fürchtete mich, aber ebenso, wie man ein Tier bewundert und fürchtet. Das Tier wird nicht verehrt, und ich wurde es auch nicht, nicht einmal geachtet wurde ich, denn ich hatte keinen Stammbaum, keinen ererbten Titel; deshalb war ich in den Augen des Königs und der Adligen Dreck, und das Volk betrachtete mich mit Staunen und Schrecken, aber Ehrfurcht war nicht damit verbunden; infolge der Kraft ererbter Auffassungen waren sie nicht in der Lage, sich vorzustellen, dass irgendetwas anderes als nur Stammbaum und Lordstitel Anspruch darauf habe. Hier könnt ihr die Hand der römisch-katholischen Kirche erkennen. In nur zwei oder drei kurzen Jahrhunderten hatte sie ein Volk von Männern in ein Volk von Würmern verwandelt. Bevor die Kirche die Vorherrschaft in der Welt errungen hatte, waren Männer eben Männer gewesen, hatten den Kopf nach oben getragen und männlichen Stolz, Mut und Unabhängigkeit gehabt, und was einer an Größe und Ansehen besaß, war vor allem ein Ergebnis eigener Leistung und nicht der Geburt.“¹¹⁴

Alles, was Morgan am Königshof erreicht, erreicht er zwangsläufig durch Leistung und nichts durch Herkunft. Insofern bildet er den Prototyp des amerikanischen Helden, der sich auf die Zukunft hin zu entwerfen hat, während seine Wurzeln in der Vergangenheit gekappt sind. Die Zeitreise, die Morgan unternimmt, treibt diese Vergangenheitslosigkeit – und die daraus resultierende Notwendigkeit eines Entwurfes auf die Zukunft – in Form des Zeitparadoxes auf die Spitze: Morgan hat keine Vergangenheit, da er noch nicht einmal geboren ist. Da seine Eltern im 19. Jahrhundert leben, ist seine Existenz durch nichts bezeugt als durch sich selbst. Morgan muss sich selbst bezeugen, und dies ist nur möglich in der Produktion aktueller Evidenzen. Die Abneigung, die Morgan sowohl gegenüber dem Erbrecht als auch der genealogischen Strukturiertheit der mittelalterlichen Gesellschaft hegt, weist ihn als Amerikaner aus, der das Erbe dieser Tradition gekappt und in einem Kulturfortschritt überwunden hat.

¹¹⁴ Ebd., S. 60 f.

„Natürlich war dieser Giftstoff, diese Ehrfurcht vor Rang und Titel, früher auch in unserem amerikanischen Blut vorhanden gewesen – das weiß ich, als ich Amerika verließ, war es bereits verschwunden.“¹¹⁵

Demzufolge sieht sich Morgan am Hof als „Erwachsener unter Kindern“,¹¹⁶ dem die höfische Tradition, die das aristokratische Machtgefüge vornehmlich durch mündlich bezeugte Standeszugehörigkeit erhält, als eine kulturelle Infantilität erscheint. Seine Erfindung des Druckereiwesens zielt daher nicht nur auf die massenweise Verbreitung von Zeitungen, sondern auch auf die Verbürgung von Identität durch amtliche Dokumente:

„Dein Name bitte?’

„Ich heiße Demoiselle Alisande la Carteloise, so es Euch beliebt.’[...]

„Hast du irgendwelche Briefe – irgendwelche Dokumente – irgendwelche Beweise dafür mitgebracht, dass du vertrauenswürdig bist und die Wahrheit sagst?’

„Aber nein, weshalb sollte ich auch? Habe ich denn nicht eine Zunge und kann ich nicht alles selbst berichten?’

„Aber siehst du, es bedeutet doch einen Unterschied, ob du es sagst oder ob jemand anderes es sagt.’

„Einen Unterschied? Wie kann das sein? Ich fürchte, ich verstehe Euch nicht.’

„Das verstehst du nicht? Himmeldon – na, siehst du – siehst du – ja, du heiliger Bimbam, kannst du denn etwas so Selbstverständliches nicht begreifen? Kannst du nicht begreifen, was der Unterschied zwischen deiner – warum siehst du nur so unschuldig und idiotisch drein!“¹¹⁷

Einer Kultur, die Standeszugehörigkeit durch oral tradierte Bezeugungen regelt, setzt Morgan handfestere Identitätsnachweise in Form von Dokumenten entgegen. Die massenhafte Verbreitung schriftlicher Zeugnisse und die Einführung eines Schulunterrichts, der das ganze Volk Lesen und Schreiben lehrt, stellt einen einschneidenden politischen Umbruch dar. Nicht zufällig richtet sich Morgans erste Amtshandlung im Dienstrang eines Ministers auf die Verbürgung von Kompetenz: die Einrichtung eines Patentamts¹¹⁸ sichert Urheberchaft dokumentarisch, das Patent schützt die Kompetenz des Erfinders vor den ererbten Ansprüchen des Adels. Von nun an entscheidet Kompetenz über gesellschaftliches Fortkommen: Der Erfinder kann als Protagonist eines solchen Entwurfes in die Zukunft gelten. Das über

¹¹⁵ Ebd., S. 62.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd., S. 78.

¹¹⁸ Ebd., S. 64.

die Adelsgenealogie strukturierte Herrschaftsmodell steht damit in Frage – Morgan setzt der genealogischen Vertikale eine schichtenübergreifende Horizontale entgegen, eine Gesellschaftsordnung, die auf Bildung und Kompetenz gründet und als unvermeidbare Voraussetzung einer demokratischen Verfassung erscheint.

Ähnlich wie in Herman Melvilles „Moby Dick“ oder im Fall Buffalo Bills greift auch in Mark Twains Roman ein reterritorisierendes Moment. So wie Kapitän Ahab als König auftritt und Buffalo Bill sich als „King of the Scouts“ geriert, besetzt Hank Morgan der demokratischen Gesellschaftsutopie zum Trotz die freigewordene Position einer höchsten Herrscherautorität:

„Wirklich auf befriedigende Weise erfreut, stolz und gehoben durch einen Titel hätte ich mich nur dann gefühlt, wenn er vom Volke selbst, der einzig legitimen Quelle, verliehen worden wäre [...] Dieser Titel kam eines Tages in einem Dorf ganz nebenbei von den Lippen eines Schmiedes, wurde als glücklicher Gedanke aufgegriffen und mit Lachen und mit Zustimmung von Mund zu Mund weitergetragen; innerhalb von zehn Tagen hatte er sich über das ganze Königsreich verbreitet und war den Menschen ebenso vertraut wie der Name des Königs. [...] In moderne Sprechweise übersetzt, lautete dieser Titel ‚Der Boss‘.“¹¹⁹

Vergleichbar mit der Differenz, die Melville zwischen amerikanischem und englischem Walfang markiert – die Engländer produzieren Walöl für Königssalbungen, während die amerikanische Fangflotte einfach der Produktion von Lampenöl dient¹²⁰ – setzen Morgans Kulturtechniken eine Deterritorialisierung in Gang, die das Zentrum der höfischen Gesellschaft, nämlich Hof und König, aufzulösen droht. Man kann hier im Anschluss an Deleuze/Guattari von einer Rebellion einer nomadischen Wissenschaft gegen die Königswissenschaft sprechen, wobei die „nomadische Wissenschaft die Inhalte der Königswissenschaft unaufhörlich in die Flucht treibt. Letzten Endes zählt nur die immer bewegliche Grenze.“¹²¹

Morgans „Erfindungen“, also sein historischer Rücktransport von Kulturgeschichte, können als nomadische Wissenschaft verstanden werden, im Dienste einer Kriegsmaschine, die dem monarchischen System den Kampf angesagt hat.

¹¹⁹ Ebd., S. 63.

¹²⁰ Vgl. den Abschnitt über Moby Dick in dieser Arbeit

¹²¹ Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1980/1992): S. 505.

Morgans Kulturtechniken setzten eine Deterritorialisierung und Flucht in Gang, die die statische Ordnung der höfischen Gesellschaft bedrohen. Teil dieser Kriegsmaschine sind nicht nur Waffen im konventionellen Sinne: das bloße Rauchen einer Pfeife kann ausreichen um befeindete Ritter zur Aufgabe zu bewegen:

„Ich sah auf und erblickte weit fort im Schatten eines Baumes ein halbes Dutzend bewaffneter Ritter und ihre Schildknappen; sogleich kamen sie in Bewegung und zogen die Sattelgurte fest, um aufzusteigen. [...] Ich zündete mir sofort die Pfeife an, und als ich einen ordentlichen Zug Rauch in Reserve hatte, kamen sie auch schon. [...] Nun sie kamen alle auf einmal angebraust und angestürmt, als seien sie eine Salve aus einer Batterie, kamen mit gesenktem Kopf, mit nach hinten wehenden Federbüschen und in gleicher Höhe mit angelegten Lanzen. Es war ein hübscher Anblick, ein wunderschöner Anblick – für einen Menschen, der auf einem Baum saß. Ich legte meine Lanze in Ruhestellung und wartete mit klopfendem Herzen, bis die eiserne Woge schon fast über mir zusammenschlug; dann paffte ich eine Wolke weißen Rauchs durchs Visier. Ihr hättet mal sehen sollen, wie sich die Welle da zerteilte und wie sie zerstob! Diesen Anblick fand ich noch schöner als den vorigen.“¹²²

Die „Wolke weißen Rauchs“ zersetzt die „eiserne Woge“ der in voller Rüstung und mit „angelegten Lanzen“ heranstürmenden Ritter wie ein Zerstäuber und treibt sie in die Flucht. Morgan, der selbst durch das Visier seines Eisenhelmes raucht und sich dazu nicht einmal bewegen muss, zersetzt damit spielend die Grenzen der höfischen Ordnung. Denn da, wo der Lanzenstoß des Ritters zu Pferde eine Gradlinigkeit innerhalb eines fest abgesteckten Koordinatensystems repräsentiert, verflüchtigt sich der Rauch in alle Himmelsrichtungen.

Spätestens in dem Moment, in dem Morgan eine Flotte aufbaut und dabei bereits die Entdeckung jenes Kontinents, aus dem der Tabak kommt – also die Entdeckung Amerikas – im Auge hat, ist das territoriale Gefüge der höfischen Ordnung in ihren Grundfesten bedroht. Morgans Wissen um die

¹²² Twain, Mark (1889/1982): S. 102. Erst im Jahr 1613 – zu einem Zeitpunkt also, da sich der Konflikt zwischen Puritanern und Anglikanern auf seinem Höhepunkt befindet und sich ein massenhafter puritanischer Exodus nach Nordamerika andeutet – bringt die *Virginia Company* die erste Schiffsladung Tabak aus Übersee nach London. Während King James zwar bald seinen Nutzen aus der Besteuerung des Rauschmittels zu ziehen weiß, deutet sich bereits eine Verflüchtigung der anglikanischen Macht an, die 1649 mit dem Sturz Charles I. ihren Höhepunkt erleben wird. Im 6. Jh. des König Artus ist der Tabak hingegen noch gänzlich unbekannt. Hank Morgans historischer Rücktransport des Rauchens kann sich also auf einen historisch verbürgten Verflüchtigungseffekt verlassen, der die angreifenden Ritter mit der unvermuteten Wucht einer überlegenen Waffe trifft.

Kugelgestalt der Erde impliziert ein Wissen um Fluchtpunkte außerhalb des Horizonts der höfischen Gesellschaft. Für Morgan gilt in exemplarischer Weise, was als Mechanismus des Wirbels auch in Melvilles „Moby Dick“ beschreibbar ist. Mit Deleuze/Guattari argumentiert, ist Morgan ein stillgestellter Nomade mit einer intensiven Geschwindigkeit, der sich von der extensiven Bewegung des fahrenden Ritters unterscheidet. Während die Bewegung des Ritters die Bewegung eines Körpers darstellt, der „als ‚eins‘ bezeichnet wird und der von einem Punkt zum anderen geht“, bringt Morgan die Geschwindigkeit eines Körpers ins Spiel, *„dessen irreduzible Teile (Atome) einen glatten Raum wie ein Wirbel besetzen oder füllen“*.¹²³ Inwiefern Morgan die „Wirbelbewegung“ der nomadischen Kriegsmaschine zum Einsatz bringt, wird besonders deutlich hinsichtlich seiner Kampftaktik im Reiterturnier und seinem Sieg gegen Sir Sagramor:

„Ich trug einfachste und bequemste Turnkleidung – fleischfarbenes Trikot vom Hals bis zu den Füßen, kurze blaue Seidenpumphose um die Lenden und keinerlei Kopfbedeckung. Mein Pferd war nur mittelgroß, aber sehr wendig, feingliedrig, mit Muskeln, die Sprungfedern glichen – der reinste Windhund. Es war ein Prachtier, glänzend wie Seide und so nackt, wie es geboren worden war, mit Ausnahme des Zügels und eines Cowboysattels. [...] Sir Sagramor legte seine lange Lanze ein, und im nächsten Augenblick kam er auch schon die Bahn entlanggedonnert, mit wehendem Schleier; ich zischte wie ein Pfeil durch die Luft, um ihm zu begegnen, und spitzte dabei die Ohren, als stellte ich Standort und Bewegung des unsichtbaren Ritters mit Hilfe des Gehörs, ohne ihn zu sehen fest. [...] Als die furchterregende Lanzenspitze noch anderthalb Yards von meiner Brust entfernt war, riß ich mühelos mein Pferd zur Seite, und der große Ritter fegte vorbei, [...] Offensichtlich hatte er jetzt die Geduld verloren, denn er schleuderte mir ein Schimpfwort entgegen, dass auch meiner ein Ende setzte. Ich streifte mein Lasso vom Sattelknauf und packte die Seilrolle mit der rechten Hand. Das hättet ihr sehen sollen, wie er diesmal angestürmt kam! [...] Ich saß bequem auf meinem Pferd und schwang die große Schlinge meines Lassos in weiten Kreisen über meinem Kopf; sobald er auf dem Weg war, ritt ich ihm entgegen; als die Entfernung zwischen uns nur noch vierzig Fuß betrug, sandte ich die Schlangenspirale meines Seils sausend durch die Luft, schoß dann zur Seite, wandte mich um und brachte mein gut abgerichtetes Tier plötzlich zum Stehen, wobei es sich mit allen Vieren gegen den Boden stemmte, um dem Ruck zu widerstehen. Im nächsten Augenblick spannte sich das Seil und riss Sir Sagramor aus dem Sattel. Heiliges Kanonenrohr, das war vielleicht eine Sensation.

¹²³ Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1980/1992): S. 524 f. Vgl. auch den Abschnitt 2.2 meiner Arbeit: „Die Pequod“

Zweifellos sind Neuheiten das Allerbeliebteste, was es auf dieser Welt gibt. Die Leute dort hatten dieses Cowboykunststück noch nie gesehen und gerieten vor Entzücken ganz außer sich.“¹²⁴

In dieser ersten Runde besiegt Morgan Sir Sagramor durch den Wirbel seiner Bewegungen und den Wirbel seines Lassos. Die Statik des ritterlichen Turnierkampfes unterliegt den flexibleren „Cowboykunststücken“, da die Lanze mit dem schwerfälligen Körper in seiner Rüstung eine Einheit bildet, die zwar in Bewegung zu setzten ist, nicht aber eine Geschwindigkeit produziert, die den Raum um sich herum besetzt. Der bewegungslose Morgan besiegt den heranstürmenden Sagramor schließlich aufgrund überlegener Ballistik:

„Sir Sagramors lange Klinge beschrieb einen langen Bogen in der Luft, und dann war es prächtig, ihn herbeistürmen zu sehen. Ich saß still. Er kam immer näher. Ich rührte mich nicht. Die Leute waren so aufgeregt, dass sie mir zuriefen:

„Flieht, flieht, rettet Euch! Dies hier ist Mord!’

Ich bewegte mich nicht einen Zoll breit vom Fleck, bis die herandonnernde Gestalt nur noch fünfzehn Schritte weit von mir entfernt war; dann riß ich einen Dragonerrevolver aus dem Halfter, es gab einen Blitz und einen Knall, und schon war der Revolver wieder im Halfter, bevor noch jemand sagen konnte, was geschehen war.

Hier jagte ein reiterloses Pferd vorbei, und dort lag Sir Sagramor, mausetot. [...]

Ich war der Sieger des Tages. Das fahrende Rittertum war nun dem Untergang geweiht. Der Vormarsch der Zivilisation hatte begonnen.“¹²⁵

Der Verlauf des Kampfes zwischen Morgan und Sir Sagramor fokussiert die Differenz zwischen „fahrendem Rittertum“ und dem „Vormarsch der Zivilisation“ als komplementären Gegensatz zweier Bewegungen. Während Sagramor mit seiner Lanze auf einer geraden Linie reitet, rührt sich Morgan nicht vom Fleck. Seine Schusswaffe suspendiert ihn von der Funktionslogik des Turnierkampfes, die den Zusammenstoß von Körpern, vermittelt durch die Lanze als unbewegliche Waffe, vorsieht. In dem Moment, in dem Morgan Sagramor erschießt, zersetzt er diese Logik von Raum und Bewegung. Der Ritter, der gleichsam ein Projektil seiner selbst ist, wird von der ungleich schnelleren aber faktisch unsichtbaren Kugel aus Morgans Revolver getroffen. Da Morgan die Schusswaffe in Sekundenschnelle wieder im Halfter

¹²⁴ Twain, Mark (1889/1982): S. 332 ff.

¹²⁵ Ebd., S. 337 f.

verschwinden lässt – auch dies ein Cowboykunststück – bleibt dieser Zusammenhang unerkannt. Die Kugel erreicht Sagamor als eine unlesbare Botschaft. Den konsternierten Zuschauern muss der Pistolenschuss als magischer Kanal erscheinen, vergleichbar mit Morgans Erfindung des Telefons. Denn aus der Perspektive des Mittelalters müssen Telekommunikation und die Ballistik des Dragonerrevolvers als immaterielle und magische Akte erscheinen.

Morgan zersetzt das konventielle Raumgefüge durch bisher ungekannte Bahnungen, die sich einer sichtbaren Repräsentation entziehen. Sie besetzen den Raum als Fläche und führen die Gradlinigkeit einer Bewegung ad absurdum, die ihre räumliche Repräsentation im Modus des Turnierkampfes und eine zeitliche Repräsentation in der genealogischen Progression der Thronfolge gefunden hat. Insofern ist es nur folgerichtig, wenn der Museumsführer das Einschussloch in der Rüstung Sir Sagamors zu Beginn des Romans den Anhängern Cromwells zuschreibt: Der Schuss auf den Ritter muss im Zusammenhang mit einem versuchten Königsmord gelesen werden.

Das Wissen des Yankees aus Connecticut um die Kugelgestalt der Erde geht mit seinem Wissen um die Herstellung von Revolverkugeln einher. Als ehemaliger Angestellter der Firma Colt ist Morgan genauso auf den Fluchtpunkt Amerika fixiert, wie der Cromwellianer William Goffe, der 1660 nach Neu-England flüchtete und so der Verfolgung durch die Anglikaner nach der Wiedereinsetzung von Charles' II. in England entging.¹²⁶ Wie Goffe kämpft Morgan gegen die Monarchie – geändert hat sich aber das Niveau dieses Kampfes, denn Morgan führt eine Kriegsmaschine ins Feld, die auf der Höhe der technischen Standards des 19. Jahrhunderts ist. Am Schluss des Romans kommt es zu einem letzten Gefecht zwischen Morgan und der Ritterschaft ganz Englands, die unter der Leitung der katholischen Kirche antritt, um die alte Ordnung wieder in ihr Recht zu setzen und die Entwicklung, die Morgan durch die Etablierung zivilisatorischer Neuerungen vorangetrieben hatte, vergessen zu machen.

Das Szenario dieses letzten Kampfes ist zugleich dasjenige eines Indianerangriffs auf eine Wagenburg. Morgan hat sich in einer Höhle

¹²⁶ Vgl.: Schmidt, Arno (1994): *Das essayistische Werk zur angelsächsischen Literatur in 3 Bänden*. Bd. 1. Zürich, S. 93 ff.

verschanzt, wo er den Angriff von 11000 Rittern erwartet. Sein getreuer Helfer Clarence hat eine für dieses Gefecht zahlenmäßig hoffnungslos unterlegen erscheinende Truppe zusammengestellt und zwar nach ganz speziellen Kriterien:

„Ich tat also folgendes: aus unseren verschiedenen Einrichtungen wählte ich alle diejenigen Leute aus – Jungen meine ich –, auf deren Treue, selbst unter den größten Belastungen, ich schwören konnte; ich rief sie heimlich zusammen und gab ihnen Anweisungen. Zweiundfünfzig sind es; einer von ihnen ist unter vierzehn und keiner über siebzehn Jahre alt.’

„Warum hast du denn Knaben ausgewählt?’

Weil alle übrigen in einer Atmosphäre des Aberglaubens geboren wurden und darin aufgewachsen sind. Er ist ihnen in Fleisch und Blut übergegangen. [...] Bei den Jungen stand die Sache anders. Solche, die schon sieben bis zehn Jahre von uns erzogen worden sind, haben die Angst vor der Kirche gar nicht kennengelernt, und unter ihnen fand ich meine zweiundfünfzig.“¹²⁷

Morgans Kämpferelite ist biographisch für die Abrechnung mit dem alten System qualifiziert. Psychoanalytisch gesprochen handelt es sich um eine entödipalisierte Kaste, die die Angst vor dem strafenden Vater als „Angst vor der Kirche“ gar nicht erst kennengelernt hat – eine aus der Genealogie gelöste Bruderhorde. „Ach die zweiundfünfzig waren prachtvolle Burschen, so hübsch wie Mädchen. Ich war jetzt bereit, den Feind zu empfangen.“¹²⁸

Die wenig entwickelte Körperkraft der Dreizehn- bis Siebzehnjährigen fällt in Morgans Kampfstrategie nicht ins Gewicht. Denn zu einem Kampf Mann gegen Mann wird es gar nicht erst kommen. Die Höhle, in der sich Morgan mit seinen „Knaben“ verschanzt hat, bildet das Zentrum und die Schaltzentrale inmitten einer Kriegsmaschine, die eine apparative Ausweitung des Kriegerkörpers darstellt, der nicht in das Gefecht einbezogen wird. Von der Höhle ausgehend wird die Umgebung von einem elektrifizierten Drahtgeflecht durchzogen, während die Erde mit fernsteuerbaren „Glasdynamitminen“ präpariert ist. Eine „Batterie von achtzehn Gatling-Geschützen“ mit „reichlich Munition“ im „Mittelpunkt des inneren Kreises auf einer geräumigen sechs Fuß hohen Plattform“¹²⁹ sorgt für die ballistische Hoheit über das komplette Gelände.

¹²⁷ Twain, Mark (1889/1982): S. 362 f.

¹²⁸ Ebd., S. 371.

¹²⁹ Ebd., S. 364.

Wie beim Kampf gegen Lord Sagramor kann Morgan nun die Angriffsbewegung der Ritter erwarten, während er selbst in einem Stillstand verharret. Im entscheidenden Moment genügt ein Knopfdruck, um das Gelände um die Höhle herum in Simultangeschwindigkeit zu aktivieren. Indem Morgan seine Kampftechnik, die schon im Duell gegen Sagramor auf einer Extension des kämpfenden Körpers durch Ballistik beruhte, ins – mit McLuhan gesprochen – elektrische Zeitalter überführt, gelingt es ihm, den Raum um ihn herum selbst zu einer Waffe zu machen. In der „Schlacht am Sandgürtel“ kann endgültig davon gesprochen werden, dass „irreduzible Teile (Atome) einen glatten Raum wie einen Wirbel besetzen oder füllen“.

„Die Zeit für den zweiten Schritt, den der Feldzugsplan vorsah, war gekommen! Ich drückte den Knopf und erschütterte England, dass es in allen Fugen krachte! [...]

In stummer Abgeschlossenheit warteten wir, umgeben von unseren Drahtkreisen sowie von einem Rauchkreis, der sie umschloß. Wir konnten nicht über diese Rauchwand blicken und auch nicht durch sie hindurchsehen. Endlich aber begann sie träge in Schwaden davonzutreiben, und nachdem noch eine Viertelstunde vergangen war, hatten wir klare Sicht und konnten unsere Neugier befriedigen. Keine lebende Seele war zu sehen! [...] Zählen konnten wir die Toten natürlich nicht, da sie als einzelne nicht mehr existierten, sondern nur noch als homogene Masse von Protoplasma, mit einer Legierung von Eisenteilen und Knöpfen.“¹³⁰

Morgans Sieg produziert eine Auflösung des ritterlichen Körpers, der sich in einer einzigen Masse, einer Legierung von organischem Protoplasma und den anorganischen Resten der Rüstungen, deterritorialisiert. Es handelt sich also letztlich um den Sieg über einen Körper, der noch als „eins“ bezeichnet werden kann und damit um den Sieg der nomadischen Kriegsmaschine über die Königswissenschaft der mittelalterlichen Gesellschaft. Der amorphe Berg der Überreste von 11000 Rittern besiegelt das Ende höfischer Repräsentation.

Dass Mark Twain es nicht bei dieser eigentlich zu Ende erzählten Geschichte belässt, mag auch dem narrativen Dilemma des Zeitmaschinenparadoxons geschuldet sein, das dem zeitreisenden Erzähler Eingriffe in das Geschehen der Vergangenheit verbietet, will er sich nicht der Bedingungen der

¹³⁰ Ebd., S. 372.

Möglichkeit seiner Existenz und damit auch der Existenz seines Berichtes berauben.

Aus diesem Grund muss Morgans Sieg schließlich in eine Niederlage verkehrt werden, die die Wiederauferstehung der höfischen Kultur produziert und den Gang der Geschichte überhaupt wieder ermöglicht. Twain löst dieses Problem, indem er seinen Protagonisten an einem menschlichen Affekt scheitern lässt, durch den er hinter die von ihm selbst etablierten Kulturtechniken zurückfällt.

„Ich, Clarence, muß es für ihn niederschreiben. Er schlug vor, wir beiden sollten hinausgehen und nachsehen, ob es man den Verwundeten nicht helfen könne. [...] Der erste Verwundete, der um Hilfe bat, saß mit dem Rücken gegen einen toten Gefährten gelehnt. Als sich der Boss über ihn beugte und ihn ansprach, erkannte ihn der Mann und versetzte ihm eine Stichwunde. Jener Ritter war Sir Meligraunce, wie ich feststellte, indem ich ihm den Helm herunterriß. Er wird nicht mehr um Hilfe bitten.“¹³¹

Die durch Meligraunce zugefügte Stichwunde bildet das Pendant zur Schädelverletzung, die Morgan auf seine Zeitreise geschickt hatte. Als Morgan aus seinem Koma erwacht, befindet er sich wieder im 19. Jahrhundert und kann so erst zum Erzähler der eigenen Geschichte werden. Das offene Messer des Ritters setzt den Lauf der Geschichte, der durch Morgan gewaltsam beschleunigt – also seinerseits beschnitten – worden war, wieder ein. Zum anderen macht ihn erst die Wunde dieses trennenden Schnitts aus den Urtiefen der angelsächsischen Genealogie zu dem, was er ist: ein Yankee aus Connecticut und ein amerikanischer Erzähler.

Buffalo Bills Royal Flush – Es lebe John L. Sullivan

Im Jahr 1887 waren tatsächlich Yankees aus dem Wilden Westen am Hof von England aufgetaucht, und wie in Twains Roman bezog dieses Ereignis seine Brisanz aus der Konfrontation zweier verschiedener gesellschaftlicher Systeme.

Während der Englandtournee von „Buffalo Bill’s Wild West“ begegnen sich britische Monarchie und amerikanischer Starkult – begleitet von einem

¹³¹ Ebd., S. 382.

großen Medieninteresse in beiden Ländern. Insofern lässt sich der 1889 erschienene „A Yankee from Connecticut“ nicht nur als literarische Phantastik verstehen. Hank Morgan und König Artus bilden ein ähnliches Paar wie Buffalo Bill und Queen Victoria, und diese implizite Referenz des Romans ist kaum dem Zufall geschuldet. Mark Twain kannte die Wild-West-Show schon vor 1887 und hatte Codys Europatournee sogar mit angeregt. Twain war der Meinung, dass die Engländer endlich einmal eine Darbietung zu Gesicht bekommen sollten, die „purely and distinctive American“ sei.¹³²

Nicht nur für Cody war der elfte Mai 1887 ein großer Tag. Zugleich war es ein Tag von einer großen symbolischen Bedeutung für das Verhältnis von England und den Vereinigten Staaten, denn erstmals seit der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung verneigte sich ein britisches Staatsoberhaupt vor der amerikanischen Flagge. Den Anlass für diesen Akt bildete aber kein Staatsbesuch oder offizielles Ereignis, sondern eine kommerzielle Vorführung von „Buffalo Bill's Wild West“ in London.



Die Queen besucht Buffalo Bill's Wild West, Illustrated London News vom 21. Mai 1887

¹³² Zit. nach Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): *Buffalo Bill and his Wild West. A Pictorial Biography*. Lawrence, S. 94.

Bereits Queen Victorias bloßes Erscheinen in der Earl's Court Arena, wo die Show stattfand, kam einer Sensation gleich, denn seit 1861, dem Todesjahr ihres Gatten Prince Albert, hatte sie keiner Theatervorführung außerhalb von Windsor Castle mehr beigewohnt. Auch Cody war mit seinem „Wild West“ zunächst an den Hof eingeladen worden, musste aber aus Platzgründen auf ein größeres Gelände außerhalb ausweichen. Cody selbst beschreibt das Zeichen, das die Queen durch ihren Besuch der Show und die Verbeugung vor dem Sternenbanner gesetzt hatte, als symbolische Beerdigung des Kriegsbeils, das über Jahrhunderte zwischen den beiden Nationen gestanden habe:

„All present were constrained to feel that here was an outward and visible sign of the extinction of that mutual prejudice, amounting sometimes almost to race hatred, that had severed two nations from the times of Washington and George the Third to the present day. We felt that the hatchet was buried at last and the Wild West had been buried at the funeral.“¹³³

Cody hatte sich mit einem riesigen Tross auf den Weg in die alte Welt gemacht.

Die Besatzung der „State of Nebraska“, mit der er am 31. März 1887 den Hafen von New York verließ, umfasste 218 Passagiere, darunter 97 Indianer. Außerdem waren 180 Pferde, 18 Büffel, zehn Maultiere, zehn Elche, fünf ungezähmte Texas-Stiere, vier Esel und zwei Hirsche an Bord. Wie der Name des Schiffes bereits signalisiert, war Cody auch in offizieller Mission unterwegs. Er sollte den Staat Nebraska bei der Londoner Weltausstellung mit seiner Wild-West-Show vertreten. Aus diesem Grund wurde er am 16. April bei seiner Ankunft in Gravesend von einem offiziellen Komitee empfangen. Gemessen am Echo in der britischen Presse muss Cody als Abgesandter des Staates Nebraska alle anderen amerikanischen Präsentationen im Rahmen der Weltausstellung mühelos in den Schatten gestellt haben, so zum Beispiel ein Diorama des New Yorker Hafens von Frederic Auguste Bartholdi. Und so waren auch die Reaktionen in Nebraska nicht minder euphorisch. Codys Auftritte sollten dem Bundesstaat endlich den Nimbus der Randständigkeit nehmen: Indem sich der Wilde Westen im Zentrum des alten Empire präsentierte, sollte auch er selbst als ein Zentrum

¹³³ Cody, William F. (1901): S. 737.

erscheinen. So träumt das *State Journal* aus Lincoln davon, dass die Weltausstellung in London Nebraska – zumindest in der Sicht der Briten – als Mittelpunkt der Vereinigten Staaten erscheinen lassen würde:

„Some of the Omaha newspapers are trying to explain that, though ‚Bison William‘ of the Wild West Show is Nebraskan and he is the accredited delegate from his state to the American Exposition in London, his show wasn’t picked up in this state. This is a foolish impertinence. Of course it is a Nebraska show, and the lords and gentlemen and beef eaters to her majesty all agree that the Wild West is all of the exposition worth looking at. First thing we know Chicago and Kansas City will be sending secret circulars to England pretending that they are in Nebraska and that Buffalo Bill is a resident of their respective villages on the frontier. By the time the genial Cody gets through exhibiting in England the Briton’s idea of America will be that it is a great big patch of paradise called Nebraska, with some outposts in a little section New England and New York.“¹³⁴

Cody selbst dachte hingegen weniger lokalpatriotisch. Ihm ging es anders als dem Autor des *State Journal* nicht um einen Neuentwurf der amerikanischen Landkarte um das Zentrum Nebraska herum, sondern um die internationale Perspektive. Der Auftritt des „Wild West“ in London sollte die historische Verbindung von England und Amerika verdeutlichen, gleichsam als Krönung des angelsächsischen Geschichtsmythos: So präsentiere die Show

„all of us combined in an expedition to prove to the center of old world civilisation that the vast region of the United States was finally and effectively settled by the English-speaking race.“¹³⁵

Letztendlich meint Cody, wenn er in Bezug von „Buffalo Bill’s Wild West“ von „all of us“ spricht, vor allem sich selbst. Jedenfalls konzentriert sich die öffentliche Reaktion ganz auf ihn als den ersten Protagonisten und Paten der Show. Zum einen erscheint er als Borderman und Held des Wilden Westens, zum anderen wird mit Überraschung vermerkt, dass sich Cody durchaus auch innerhalb der gesellschaftlichen Standards zu bewegen weiß. Der amerikanische Schauspieler Marshall P. Wilder verlieh seiner Genugtuung über die Weltgewandtheit seines Landsmannes Ausdruck:

¹³⁴ Zit. nach Yost, Nellie Snyder (1979): *Buffalo Bill. His Family, Friends, Fame, Failures and Fortunes*. Chicago, S. 190.

¹³⁵ Zit. nach Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S. 102.

„Bill always seemed to know exactly what to do and say. [...] I must express my pride and delight, as an American, at the figure Bill cut in society. He fills a full-dress suit as gracefully as he does the hunter's buckskins, carries himself as elegantly as any English gentleman of leisure, uses good grammar, speaks with a drawing-room tone of voice, and moves leisurely as if he had nothing to do all his life but exist beautifully.“¹³⁶

Codys begeisterte Aufnahme am englischen Hof bestätigt Marshalls Beobachtungen. Der persönliche Tagebucheintrag der Queen im Anschluß an die Vorstellung vom 11. Mai verdeutlicht, welch großen Eindruck die Show und Cody persönlich auf das Staatsoberhaupt gemacht hatten.

„...to Earl's Court, where we saw a very extraordinary & interesting sight, a performance of 'Buffalo Bill's Wild West'. We sat in a box in a large semi circle. It is an amphitheatre with a large open space, all the seats being under cover. All the different people, wild, painted Red Indians from America, on their wild bare backed horses, of different tribes, – cow boys, Mexicans, &c., all came tearing round at full speed, shrieking & screaming, which had the weirdest effect. An attack on a coach & on a ranch, with a immense deal of firing, was most exciting, so was the buffalo hunt, & the bucking ponies, that were almost impossible to sit. The cow boys, are fine looking people, but the painted Indians, with their feathers, & wild dress (very little of it) were rather alarming looking, & they have cruel faces. [...] Col: Cody 'Buffalo Bill', as he is called, from having killed 3000 buffaloes, with his own hand, is a splendid man, handsome, & gentlemanlike in manner. He has had many encounters & hand to hand fights with the Red Indians.“¹³⁷

Auf die Bitte der Queen hin gab Cody anlässlich einer königlichen Jubiläumsfeier am 20. Juni eine weitere Vorstellung. Im Publikum befanden sich unter anderem die Könige von Dänemark, Griechenland, Belgien und Sachsen und mehrere Kronprinzen und Prinzessinnen, unter ihnen der spätere Kaiser Wilhelm II. Bei dieser Gelegenheit ließ Cody die Könige von Dänemark, Belgien und Sachsen und den Kronprinzen von Wales in der Deadwood-Kutsche, deren Auftritt im Showprogramm Victoria in ihrem Tagebuch vermerkt hatte, Platz nehmen, während er selbst vorne auf dem Kutschbock saß und die königlichen Passagiere durch einen Indianerangriff manövrierte. Im Anschluß soll der Prince of Wales zu Cody gesagt haben:

¹³⁶ Wilder, Marshall P. (1899): *The People I've Smiled With*. Akron / New York / Chicago, S. 121.

¹³⁷ "Queen Victoria's Journal", 11. Mai 1887, Royal Archives Windsor Castle. Zit nach Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S. 119 f.

„Colonel, you never held four kings like these before“, worauf Cody erwiderte, „I’ve held four kings but four kings and the Prince of Wales makes a royal flush, such as no man ever held before.“¹³⁸

Diese Unterhaltung markiert die symbolische Relevanz von Codys Auftritten in London. Mit den europäischen Monarchen in der Deadwood-Kutsche hat Cody ein vorzügliches Blatt auf der Hand, einen royal flush. Poker – das seit den 1830er Jahren als amerikanischer Nationalsport, insbesondere an der Frontier, begriffen werden kann¹³⁹ – hatte in England noch keine lange Tradition, erst 1871 war das Spiel durch den amerikanischen Botschafter General Robert C. Schenk nach London importiert worden.



Cody (Bildmitte) und sein “Royal Flush” in London, 1887

¹³⁸ Zit. nach Russel, Don (1960): S. 331.

¹³⁹ Joe Hembus sieht das Pokerspiel als prototypische Repräsentation des Wilden Westens und das nicht nur in Anbetracht der Tatsache, dass Poker in zahllosen Westernplots eine prominente Rolle spielt. „Poker ritualisiert und kodifiziert das Western-Modell zu einer Spielform, die nach riskanten Regeln und unter Vermeidung von Emotionen vom Dealen über das Raisen und Bluffen bis zum Showdown geführt wird, jenem Augenblick der Wahrheit, da man die Karten zum Sehen auf den Tisch legt: wobei immer nur einer lebend oder vermögend davon kommen kann. So funktioniert fast jeder Western der klassischen Schule wie eine Poker-Partie;“ Hembus, Joe (1996): *Der Stoff aus dem die Western sind. Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894*. München, S. 86.

Deutlicher als der Kronprinz, der das Spiel offenbar bereits selbst beherrschte, kann man es kaum ausdrücken: Indem sich die europäischen Könige zum Bestandteil von Codys Show machen, begeben sie sich vollkommen in seine Hand. Oder anders gesagt: Echte Könige, die Cowboys spielen, werden zu Spielkartenkönigen in der Hand eines Schauspielers, der die Kontrolle über das Spiel behält und dadurch selbst in den Rang eines Königs rückt. Bei den Umstehenden stieß die Unterhaltung zwischen Cody und dem Kronprinzen angeblich auf weitgehendes Unverständnis, woraufhin der Prinz große Mühe hatte, den Sinn des Wortspiels zu erklären. Die Frage, was hier eigentlich gespielt werde, war in diesem Kontext insofern schwierig zu beantworten, als es sich um ein Spiel nach amerikanischen Regeln und nicht nach denen des englischen Hofes handelte.

Unter den hochrangigen europäischen adligen Gästen vom 20 Juni war auch der sächsische Kronprinz und spätere Kaiser Wilhelm II. Dieser war von Codys Show offenbar sehr beeindruckt, insbesondere von der Scharfschützin Annie Oakley, deren Spezialität es war, ihrem Partner und Ehemann Frank Butler die Asche einer im Mund befindlichen brennenden Zigarre abzuschießen. Im Jahr 1889 lud der mittlerweile als Kaiser gekrönte Wilhelm Oakley nach Berlin ein, wo es am 16. August zu einer denkwürdigen Veranstaltung kam. Als sich Oakley bei ihrer Show im Charlottenburger Velodrom anschickte, den Schuss auf die Zigarre vorzuführen und ihre gleichsam rhetorische – weil stets unbeantwortete – Frage nach Freiwilligen an das Publikum richtete, stellte sich überraschenderweise der Kaiser persönlich zur Verfügung. Vergeblich versuchten Polizisten die Laune ihres Staatsoberhauptes zu unterbinden, doch Annie Oakley schoss Kaiser Wilhelm II. die Asche von der Zigarre. Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges schrieb Oakley einen unbeantworteten Brief an den Kaiser, in dem sie um einen zweiten Schuss bat.

Kaiser Wilhelm II. und den Prinzen of Wales verbindet ein erstaunliches Maß an Bereitwilligkeit, sich zumindest symbolisch der Macht der amerikanischen Neuankömmlinge zu unterwerfen. Oakleys Schuss auf den Kaiser und die ihr in diesem Moment überantwortete Macht kommt einem symbolischen Königsmord auf Wunsch des Königs gleich.¹⁴⁰

¹⁴⁰Vgl.: Swartwout, Annie Fern (1947): Missie. Blanchester, S. 142 ff.

Codys Auftritte in London können als symbolische Inthronisation des Stars in einem traditionellen Zentrum höfischer Repräsentation begriffen werden. Die Königsposition, die bislang der Ordnung genealogischer Erbfolge im Rahmen des höfischen Zeremoniells angehörte, wird plötzlich vakant für Figuren, deren Status nicht auf Herkunft sondern auf Prominenz referiert. Zu einer Zeit, in der sich die europäischen Königshäuser längst in die politische Bedeutungslosigkeit einer repräsentativen Rolle innerhalb einer parlamentarischen Monarchie verabschiedet hatten und letztlich zu einem Ereignis für die Yellow Press geworden waren, tritt die Relevanz des Geburtsadels hinter einen Medienadel zurück, der sich über Prominenz definiert. Von nun an müssen Könige, wollen sie weiterhin etwas bedeuten, zu Medienstars werden, während Medienstars sich zu den eigentlichen Königen entwickeln.

Eine mit „The Triumph of the West“ betitelte Karikatur im amerikanischen Magazin *Life* vom 15. Dezember 1887 bringt den Prozess der Inthronisierung des Medienstars auf den Punkt:¹⁴¹



Charles Dana Gibson: *The Triumph of the West*, 1887

Im Zentrum der Zeichnung von Charles Dana Gibson sieht man Buffalo Bill auf seinem weißen Pferd mit einem Gewehr in der Hand, während er den

¹⁴¹ *Life* (1887): 15. Dezember, S. 348 f.

Beifall von Queen Victoria und ihrem Gefolge in Empfang nimmt. Zu seiner Seite marschiert der britische Löwe als Indianer gekleidet und mit einem Tomahawk in seinem Gürtel. Im Hintergrund ziehen Geistliche und Richter eine Kutsche, auf deren Dach sich ein Thron befindet, auf dem John L. Sullivan sitzt. Auf dem Kutschbock schwingt der Prince of Wales die Peitsche. Sullivan, der als erster Schwergewichtsweltmeister im Boxen gilt, war in den USA bereits ein großer Star¹⁴², als auch er 1887 nach London kam, und zwar genau zu dem Zeitpunkt, als Cody in London seine Zelte wieder abbrach. Zur Belustigung der amerikanischen Presse richtete sich das öffentliche Interesse – und insbesondere dasjenige des Prince of Wales – nun unverzüglich auf den Boxer:

„We are doing a vast deal in these days for our British cousins. [...] We sent them our Buffalo Bill, and for months he has delighted all sizes and conditions of them, and might, apparently, continue to delight them for years to come at great profit. Just as Bill pulls up his stakes, along comes John Sullivan from Boston, and consoles the Britishers to that degree that the Wild West's departure is hardly noticed.“¹⁴³

Wenn das *Life*-Magazin Recht hat, ist es tatsächlich so, dass der britische Königsthron von dem Moment an, in dem die Queen den Hof verließ, um Buffalo Bill zu sehen, vakant geworden ist. Die bloße Anwesenheit der Queen, ihre Verbeugung vor der amerikanischen Flagge und schließlich das Mitwirken der europäischen Monarchen in der Show haben für Cody die Bedeutung einer symbolischen Königsweihe. Der Monarch räumt seinen Platz für den Star als neuen Herrscher über die Menge. Für dieses neue Modell kann vermutlich, wie das Magazin nahe legt, tatsächlich der Einfluss Amerikas auf seine ‚British Cousins‘ verantwortlich gemacht werden. Das heißt nicht zwangsläufig, dass die Position des Stars generell Amerikanern vorbehalten wäre. Der berühmte britische Schauspieler und Regisseur Sir Henry Irving, der Buffalo Bill's Wild West schon vor der Europatournee bei einem Auftritt in Staten Island gesehen hatte, war der erste ‚theatrical knight‘

¹⁴² Sullivan war einer der ersten großen Sportstars in den USA. Der Sohn irischer Einwanderer hatte sich als „The Boston Strong Boy“ einen Namen gemacht und war 1878 zum ersten mal Schwergewichtsweltmeister im Boxen. 1883 betrug sein Jahresgehalt bereits 80 000 \$ und überstieg das Gehalt des amtierenden amerikanischen Präsidenten Chester A. Arthur um mehr als das dreifache. 1892 endete seine Karriere, als er gegen James J. Corbett nach 21 Runden ausgezählt wurde.

¹⁴³ *Life* (1887), zit. nach Russel, Don (1960): S. 335.

und damit der erste Vertreter seiner Branche, der von der Königin geadelt worden war.¹⁴⁴

Und doch rief die Tatsache, dass insbesondere den Neuankömmlingen aus den USA große Aufmerksamkeit durch das Königshaus zuteil wurde, auch Missbilligung hervor. So ist jedenfalls der Toast zu verstehen, den die Vaudeville-Sängerin Vesta Tilley in einem ihrer Lieder auf die Königin ausbrachte:

„She’s seen the Yankee Buffaloes,
The circus, too, from France,
And may she reign until she gives
The English showman a chance.
May Queen Victoria reign
May she long with us remain
Till Irving takes rank with a war painted Yank,
May good Queen Victoria reign.“¹⁴⁵

Wenn halbzivilisierte Amerikaner in Kriegsbemalung dem kultivierten Shakespearedarsteller Irving in der Gunst des Hofes den Rang ablaufen, sieht Tilley nicht weniger als den Untergang der Monarchie heraufziehen. Wenn Irving es dann aber tatsächlich mit den Wild-West-Helden aus Übersee aufnehmen kann, steht auch in England die Ablösung der Monarchen durch das fahrende Volk der Schauspieler an.

Während Henry Irving noch zeremoniell geadelt wurde, konnte sich ein anderer Schauspieler bereits ungestraft selbst zum Ritter schlagen. Der britische Zirkusbetreiber George Sanger, war schon ein Jahr vor Codys Ankunft in London mit einer Show aufgetreten, die sich „Scenes from Buffalo Bill“ nannte. Auch er hatte einige echte Büffel zu bieten und Indianer, bei denen es sich allerdings um verkleidete Briten handelte. Doch beließ es Sanger nicht bei der Anmaßung, die die Verwendung des Namens Buffalo Bill im Titel seiner Show darstellte. Sanger ist nur konsequent, wenn er von Codys Hochstapelei das Recht ableitet, den inflationär gewordenen Adelstitel

¹⁴⁴ Zeitgleich mit Codys Auftritten in London führte Irvin am Lyceum Theater Regie für Goethes Faust und spielte selbst den Mephisto. Einige Indianer aus Codys Show wurden Zeuge einer solchen Aufführung, angeblich „greatly scared at its horror“. Im darauffolgenden Jahr gastierte Irving mit demselben Stück in New York und feierte dort wie Cody in London einen riesigen Erfolg. Vgl.: Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S. 107.

¹⁴⁵ Ebd., S. 127.

nun auch für sich zu beanspruchen: „If he is the Honourable William Cody, then I'm the Lord Sanger.“¹⁴⁶

Nur eine dieser beiden Majestätsbeleidigungen blieb ungeahndet. Denn die Queen war lediglich amüsiert, als sie von Sangers eigenmächtiger Nobilitierung erfuhr.¹⁴⁷ William Cody reagierte empfindlicher. Nachdem eine persönliche Konfrontation zwischen ihm und Sanger ergebnislos verlaufen war, klagt Cody gegen die Verwendung der Begriffe „Buffalo Bill“ und „Wild West“, da diese die Möglichkeit der Verwechslung mit seiner Show und seiner Person implizierten. Codys Versuch, Begriffe wie Markenzeichen schützen und deren unautorisierte Verwendung urheberrechtlich ahnden zu lassen, schlug zwar insofern fehl, als das Gericht Sanger erlaubte, weiterhin den Namen Buffalo Bill für sich in Anspruch zu nehmen. Immerhin aber musste Sanger im Programm darauf hinweisen, dass „George Sanger's Buffalo Bill and his Bully Boys“, wie die Show nun hieß, keine Verbindung mit „any other person kown as Buffalo Bill either in London or the provinces“¹⁴⁸ aufwies.

Codys Kampf um die Exklusivität seiner Starinsignien und die gleichzeitige Gleichgültigkeit der Königin im Fall Sanger gibt zur Vermutung Anlass, dass Unverwechselbarkeit im Jahr 1887 für Showstars bereits wichtiger geworden ist als für Könige. Und zwar insbesondere dann, wenn die Stars selbst Anspruch auf die symbolische Besetzung der einstmals exklusiven Königsthronen erheben.

¹⁴⁶ Sanger, George „Lord“ (1927): *Seventy Years a Showman*, London, S. 209.

Cody nannte sich seit 1887 nicht nur honourable, sondern verwendete auch den Titel des Colonels. Diesen konnte Cody auch dokumentieren, denn am 8. März, also kurz vor seiner Reise nach England, war er ihm von John M. Thayer, dem Gouverneur von Nebraska, verliehen worden. Auf der Urkunde, die von da an auch in den Programmen der Wild-West-Show abgedruckt wurde, nennt Thayer Cody einen „aide-de-camp of my staff with the rank of a colonel“. Es handelte sich um einen ganz offensichtlich fadenscheinigen militärischen Pseudotitel, der in den USA wenig zählte und Cody einzig und allein im Hinblick auf die Europatournee und seinen Auftritt auf der Weltausstellung verliehen worden war, wo er seinen Staat Nebraska möglichst glaubwürdig und offiziös vertreten sollte. Vgl.: Russel, Don (1960): S. 326.

¹⁴⁷ Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S. 129.

¹⁴⁸ Ebd.

Wenn die Englandtournee von 1887 das Verhältnis von Alter und Neuer Welt im Rahmen der symbolischen Konfrontation verschiedener Etappen angelsächsischer Geschichte thematisiert hatte, zielte die zweite und ausgedehntere Europatournee, die Cody zwei Jahre später unternahm, historisch noch weiter zurück und nimmt nach den angelsächsisch-protestantischen nun die romanisch-katholischen Insignien in den Blick. Die Tournee, die am 19. Mai 1889 im Rahmen der Pariser Weltausstellung begann, dauerte inklusive verschiedener Unterbrechungen ganze drei Jahre und führte über Spanien, Italien, Österreich und Deutschland schließlich erneut nach England, wo 1892 auf Windsor Castle ein zweiter Auftritt unter den Augen der Queen stattfand.

Das Engagement des „Wild West“ in Paris, das sich immerhin über einen Zeitraum von sieben Monaten erstreckte, stellte eine Attraktion im Rahmen der Weltausstellung dar und fand gleichzeitig mit der 100-Jahr-Feier des Sturmes auf die Bastille am 14. Juli 1889 statt. Nicht nur in dieser Hinsicht stellten Frankreich und die USA hier ihren Status als älteste Demokratien zur Schau. Insbesondere für britische Touristen hielt eine Parisreise im Jahr 1889 einen pädagogischen historischen Mehrwert bereit: Der Reiseveranstalter Thomas Cook bot wahlweise einen Ausflug zu Codys Wild West oder die Möglichkeit an, das Königsmordinstrument Guillotine im Exekutionsbetrieb an zum Tode Verurteilten zu bewundern.¹⁴⁹

Auch die Stationen in Spanien, insbesondere aber in Italien boten reichlich Gelegenheit, die Auftritte der Show mit historischen Referenzen aufzuladen. In Barcelona posierten einige Indianer vor der Columbus-Statue und zwar offenbar im vollen Bewusstsein dessen, dass hier vor 398 Jahren jener Mann aus der Neuen Welt nach Europa zurückgekehrt war, ohne den sie selbst sich 1889 kaum an diesem Ort befunden hätten. Einer der Indianer wird mit dem Satz „It was a damned bad day for us when he discovered America“ zitiert.¹⁵⁰ Cody selbst mag diese prägnante Einschätzung des Indianers nicht geteilt haben: seine Show gab sich als Reise an jenen Ort, an den der Entdecker

¹⁴⁹ Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S 143.

¹⁵⁰ Russell, Don (1960): S.352 Die aus dieser Szene resultierende Fotografie ist leider unauffindbar.

Amerikas vor Jahrhunderten zurückgekehrt war, alle Mühe, die vermeintliche Vormachtstellung zu markieren, die die Neue gegenüber der Alten Welt mittlerweile errungen hatte.

Wie schon zwei Jahre zuvor in London wirkten die Europäer gerne als Statisten derartiger symbolischer Demonstrationen mit. In Rom, wo Codys Wild West, nach dem kurzen Spanienabstecher auftrat, gab ein italienischer Adliger, der Prinz von Sermoneta, Cody eine dankbare Vorlage. Seine Wildpferde waren für ihre Widerspenstigkeit berühmt und so bot der Prinz eine Wette an, die sich für Codys Cowboys als gefundenes Fressen herausstellte, wie der *New York Herald* am vierten März stolz berichtete:

„The animals are from the celebrated stud of the Prince of Sermoneta, and the Prince himself declared that no cow-boy in the world could ride these horses. The cow-boys laughed over this surmise, and then offered at least to undertake to mount one of them, if they might choose it.“¹⁵¹

Wie bei einer spanischen Corrida wurden die Pferde durch die Straßen getrieben, wo Codys Cowboys vor den Augen 20.000 Zuschauern, unter ihnen „Lord Dufferin and many other Diplomats“ auf einer Terasse, laut *Herald* lediglich fünf Minuten benötigten, um die Wildpferde zu fangen, zu zähmen und der applaudierenden Menge in einem Triumphritt rund um das Colosseum zu präsentieren.¹⁵²

Am liebsten hätte Cody seine Show auch in der antiken Arena präsentiert, was allein auf Grund der architektonischen Gegebenheiten außer Frage stand. Immerhin schlug der Tross des Wild West während des Engagements seine Lager im Colosseum auf. Welche Wirkung dieser Ort als Symbol auf die Amerikaner ausgeübt haben muss – davon zeugt noch eine tagträumerische Halluzination, die die ansonsten eher nüchterne Helen Wetmore Cody ihrem Bruder zehn Jahre später in Form gereimter Verse in den Mund legt:

„I'll take my stalwart Indian braves
Down to the Coliseum,
And the old Romans from their graves
Will all arise to see 'em
Praetors and censors will return
And hasten through the Forum;

¹⁵¹ Zit. nach Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S 145.

¹⁵² Ebd.

The ghostly Senate will adjourn,
Because it lacks a quorum

‘And up the ancient Appian Way
Will flock the ghostly legions,
From Gaul unto Calabria,
And from remoter regions;
From British bay and wild lagoon,
And Lybian desert sandy,
They’ll all come marching to the tune
Of ‘Yankee Doodle Dandy’.

‘Prepare triumphal cars for me,
And purple thrones to sit on,
For I’ve done more than Julius C.-
He could not down the Briton!
Caesar and Cicero shall bow,
And ancient warriors famous,
Before the myrtle-wreathed brow
Of Buffalo Williamus.

We march, unwhipped, through history –
No bulwark can detain us –
And link the age of Grover C.
And Scipio Africanus.
I’ll take my stalwart Indian braves
Down to the Coliseum,
And the old Romans form their graves
Will all arise to see ‘em.’”¹⁵³

Wenn die Bewohner des antiken Roms in Cody Wetmores Tagtraum wieder auferstehen, um nordamerikanischen Indianern und Rodeoreitern an der Stätte ihrer längst vergangenen Gladiatorenkämpfe zuzujubeln, dann verneigt sich buchstäblich die alte Welt vor der neuen – Amerika fundiert die Urszenen seiner Genealogie in der romanischen Antike. Zugleich stellt Cody Wetmore das Bedeutungsprimat klar und weist ihrem Bruder „Buffalo Williamus“ eine Position noch vor Julius Caesar zu, dessen Thron er nun besetzt, denn im Unterschied zum römischen Imperator, ist ihm sogar die Eroberung der Briten gelungen – beglaubigt wenige Jahre zuvor durch die Verbeugung der Queen vor dem Sternenbanner.

Wenn Geisterlegionen aus einem Herrschaftsbereich, der von Gallien bis Kalabrien und von der britischen Küste bis zur lybischen Wüste reicht, zu

¹⁵³ Wetmore Cody, Helen (1899): *Last of the Great Scouts. The Life Story of Colonel William F. Cody*. Lincoln, S. 259f.

„Yankee Doodle Dandy“ in die Arena marschieren, dankt das alte Imperium endgültig vor der heraufziehenden neuen Weltmacht ab. Zugleich ist dieser lyrischen Halluzination der Biographin ihr Entstehungsjahr anzumerken, denn 1899 war Cody längst mit seinen sogenannten „Rough Riders of the World“ unterwegs, einer international zusammengesetzten Gruppe von Trickreitern, die, bekleidet mit den militärischen Uniformen ihrer jeweiligen Herkunftsländer, unter Codys Führung in die Manege der Wild West Show einritten.



Cody (zweiter von rechts) mit Showmitgliedern in Venedig, 1889

Während Codys Tross im Colosseum in Rom also lediglich campierte, trat man in der wesentlich besser erhaltenen Arena in Verona tatsächlich auch auf. Nach eigenen Angaben lockte Cody circa 45.000 Zuschauer in das antike Amphitheater,¹⁵⁴ das zwar auch damals keineswegs – wie seine Schwester behauptete – das größte Gebäude der Welt war (schon alleine das Colosseum in Rom war größer), aber doch als repräsentatives Symbol und

¹⁵⁴Vgl.: Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S 145.

geeignete Umfriedung für die denkwürdige Begegnung von alter und neuer Welt herhalten sollte:

“For the Venetian public the exhibition had to be given at Verona, in the historic amphitheatre built by Diocletian, A. D. 290. This is the largest building in the world, and within the walls of this representative of Old World civilization the difficulties over which the New World civilization had triumphed were portrayed. Here met the old and new; hoary antiquity and bounding youth kissed each other under the sunny Italian skies.”¹⁵⁵

Es folgten weitere Auftritte unter dem sonnigen Himmels Italiens. In Mailand, wo die Show ein Engagement für elf Tage hatte, befand sich auch der, wie es heißt, begeisterte Giacomo Puccini unter den Zuschauern, und es ist anzunehmen, dass dieses Erlebnis sein Interesse für Amerikas Wilden Westen zumindest beförderte.¹⁵⁶ Zwanzig Jahre später schrieb er die auf einem Bühnenstück von David Belasco basierende, Oper *La fanciulla del West*, die wiederum die Vorlage für den ersten italienischen Western-Film von 1942 bot und somit als eine Urfassung für den in den sechziger Jahren entstehenden sogenannten Spaghetti-Western gelten kann.

¹⁵⁵ Wetmore Cody, Helen (1899): S. 261 f.

¹⁵⁶ Vgl.: Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): S 145.

2. Kapitel: Kleine Geschichte der amerikanischen Karte

„Daß hinsichtlich der Bezeichnung der Himmelsrichtungen neue Überlegungen angestellt werden müssen, fiel mir auf, als ich im Hafen von San Francisco gemeinsam mit einem Freund das flache Dach seines Hauses bestieg, um von dort einen Blick über die um uns weiß auf- und absteigende Stadt zu gewinnen. Als bei einer nicht weiter bedeutenden Wendung unseres Gesprächs mein Freund einige Eigenschaften der so bezeichneten westlichen Welt zur Sprache brachte, folgte ich mit den Augen seiner zu meinem Erstaunen weit über den Pazifik hinausweisenden Hand, welche nach Rußland und China hin zeigte. Gilt es, entgegnete ich, nicht als ausgemacht, daß jene Länder zum Osten gehören? Wenn Du in den Westen zeigst, zeigst Du dann nicht in den Osten? Den Osten, rief er, haben wir schon im Osten! Ist es dann nicht ungünstig für Euch, entgegnete ich, an beiden Küsten von Osten umgeben zu sein? Der wirkliche Osten, wenn ihr ihn sucht, ist im Westen, während der Westen, von dem ihr sprecht, weit im Osten entfernt ist!“¹⁵⁷

(Reinhard Lettau)

Neu-England

Einer der schier zahllosen Protagonisten in Thomas Pynchons Roman „Gravitys Rainbow“ ist Tyrone Slothrop. In geheimdienstlicher Mission bringt dieser Amerikaner im Kriegslondon der vierziger Jahre eine besondere Fähigkeit zur Geltung, eine „eigentümliche Empfindlichkeit für alles, was sich am Himmel zeigt.“¹⁵⁸ Wann immer eine deutsche V2-Rakete im Stadtgebiet einzuschlagen droht, hat sich „Slothrops Schwanz“ bereits „jäh aufgerichtet“¹⁵⁹, seine Erektionen stellen einen verlässlichen Seismographen für bevorstehende Detonationen dar. Slothrops präkognitive Begabung ist das Resultat einer komplexen pawlowschen Konditionierung, wobei sich die Experten unschlüssig darüber sind, „wie oder ob Sex mit der Sache zu tun hat.“¹⁶⁰ Wertvoll ist Slothrops Fähigkeit vor allem angesichts einer für die Engländer unangenehmen Besonderheit der V2:

¹⁵⁷ Lettau, Reinhard (1988): *Zur Frage der Himmelsrichtungen*. München, S. 7.

¹⁵⁸ Pynchon, Thomas (1973/1981): *Die Enden der Parabel*. Reinbek, S. 46.

¹⁵⁹ Ebd.: S. 194.

¹⁶⁰ Ebd.: S. 139.

„Die Vorstellung einer Rakete, die man erst kommen hört, nachdem sie explodiert ist. Die Umkehrung! Ein Stückchen Zeit, fein säuberlich herausgeschnitten ... ein paar Meter Film, die rückwärts ablaufen ... der Einschlag der Rakete, die mit Überschallgeschwindigkeit herabgestürzt ist – und dann erst wächst *aus ihm heraus* das Heulen ihres Sturzes, holt ein, was längst schon tot ist und brennt ... ein Geist am Himmel ...“¹⁶¹

Die Überschallgeschwindigkeit der V2 produziert den Effekt einer Umkehrung von Ursache und Wirkung in der Wahrnehmung, den zuvor nur der Film durch eine Umkehrung der Laufrichtung herzustellen in der Lage war. Die Enden der Parabel stellen also neben der räumlichen auch eine zeitliche Funktion dar. Zeit und Raum ziehen sich in Slothrops Fall gleichermaßen zusammen, analog zu einem rückwärtslaufenden Film:

„Die Geister von Fischern, Glasbläsern, Pelzhändlern, von abtrünnigen Predigern, Patriarchen vom Berge und Politikern im Tale stürzen hinter Slothrop durch die Zeit wie eine Lawine, zurück bis ins Jahr 1630, als Gouverneur Winthrop auf der *Arbella* nach Amerika kam, dem Flaggschiff der puritanischen Flottille jenes Jahres, auf dem der erste amerikanische Slothrop als Backsgast oder etwas ähnliches gefahren war – da segeln sie, diese *Arbella* samt Flottille, sie segeln rückwärts im Verband, vom Wind nach Ost zurückgesaugt, während die Wesen, die sich über die Ränder des Unbekannten beugen, ihre Backen auf Kosten von Zähnen, die längst nicht mehr die weißen Milchzähne von Cherubs sind, nach innen saugen, die Augen vor Anstrengung einwärts verdreht, den Wind in sich hineinsaugen und die alten Schiffe aus dem Hafen Boston heraus und zurück über einen Atlantik schnellen lassen, dessen Strömungen und Wogen jetzt in der Gegenrichtung fließen und rollen ... die Erlösung jedes Backsgasts, der jemals ausgeglitten und gestürzt ist, wenn das Deck eine unerwartete Bewegung machte, da sich das Stew fürs Abendessen nun eigenhändig von den Planken und den indignierten Schuhen der Erwählteren aufsammelt und in hohem Bogen in den Kupferkessel zurückklatscht, der Diener wieder in die Aufrechte zurückstolpert und die Kotze, die ihn zu Fall gebracht hat, wieder in den Mund zurückschwappt, der sie vergossen ... Presto, Szenenwechsel: Tyrone Slothrop ist wieder Engländer!“¹⁶²

Nach Marshall McLuhan befindet sich die ‚westliche Welt‘ in einem Stadium der ‚Implosion‘, in der ‚Raum und Zeit aufgehoben‘ sei, während sich das „Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet“¹⁶³ habe. In der „Instantangeschwindigkeit“ dieser „Implosion“ werde die „Familie

¹⁶¹ Ebd.: S. 81.

¹⁶² Bbd.: S. 324.

¹⁶³ McLuhan, Marshall (1964/1995): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, S. 15.

der Menschheit“ wieder „zu einem großen Stamm.“¹⁶⁴ Prototypisches Medium dieser „Instantangeschwindigkeit“ des „elektronischen Zeitalters“ sei das Licht, es handle sich daher buchstäblich um „ein Zeitalter der Illumination“¹⁶⁵.

Slothrops Retribalisierung, seine Metamorphose vom Neu-Engländer zum Engländer (unter imaginärer Verwendung von angestrengt saugenden alten Engeln) gelingt Pynchon unter Anwendung einer erzählerischen Mimesis des illuminativen Verfahrens Filmtrick, wobei sein Rückwärtskurbeln McLuhans „Instantangeschwindigkeit“ noch unterschreitet. Der präkognitive „Blitz“ auf der „Rinde von Lieutenant Slothrops Hirn“¹⁶⁶ – verantwortlich für den qua Erektion angezeigten Blitz der V2 – erweitert das „Zentralnervensystem“ zu einem „weltumspannenden Netz“. Diese Implosion als Aufhebung von „Raum und Zeit“, bedeutet für Slothrop zugleich eine Umkehrung seiner Genealogie, stellvertretend für amerikanische Geschichte überhaupt. Denn auf dem „Gemeindefriedhof daheim in Mingeborough, Massachusetts“ befinden sich seine Vorfahren:

„neun oder zehn Generationen, zurücktaumelnd, an ihren Ort gebannt: alle, mit Ausnahme von William, dem ersten des Geschlechts, lagen hier auf diesem Friedhof am Moorsaum, in allen Stadien der Fäulnis [...] Auf ihren Steinen gab es pausbäckige Engel mit langen Hundenasen.“¹⁶⁷

Der Urvater dieser Genealogie, der letzte Engländer und erste Neu-Engländer William – Backsgast auf der 1630 unter Winthrop gelandeten *Arbella* – fehlt. Am anderen Ende der Parabel nimmt nun Tyrone seinen Platz ein, derweil den hundenäsigen Engeln die Backen eingefallen sind und Tyrone auf der Basis pawlowscher Versuchsreihen mit Hunden zu einer impotenten Erektionsmaschine konditioniert ist, unfähig zur Begründung einer neuen Genealogie.

Slothrops konditionierte Impotenz kulminiert auf seiner Hirnrinde mit einem geschichtlichen und genealogischen Vergessen, das zugleich die Geschichtsvergessenheit seines eigenen Landes repräsentiert: „so gründlich

¹⁶⁴ Ebd.: S. 263.

¹⁶⁵ Ebd.: S. 526 f.

¹⁶⁶ Pynchon (1973/1981): S. 233.

¹⁶⁷ Ebd.: S. 46 f.

haben SIE die Grasprärien seines Hirns gepflügt, haben neu angesät und ihn dafür subventioniert, dass er nichts Eigenes mehr wachsen lässt.“¹⁶⁸

Als ehemaliger Neu-Engländer und neuer Engländer schließt sich in Slothrops fruchtloser Erektion der Kreis der angelsächsischen Weltumsegelung, die Pynchon als eine per se destruktive Penetration des ‘virgin land’ erscheinen lässt, denn „natürlich, es *mußte* das Empire seinen Weg nach Westen nehmen, welchen anderen Weg hätte es gegeben als in solche jungfräulichen Sonnenuntergänge, zu penetrieren und vergiften?“¹⁶⁹

Tyrone Slothrop erscheint als Protagonist eines bewegungsgeschichtlichen Umschlags, der mit Virilio als Umschlag des exo- in ein endokolonisatorisches Projekt bezeichnet werden kann: „Die physiologische Körperlichkeit wird plötzlich zum Gradmesser für die Fortbewegung, *eine Fortbewegung an Ort und Stelle* allerdings, im Inneren des tierischen Körpers, der zum letzten Planeten geworden ist.“¹⁷⁰ Im Moment einer paradoxen Bewegung, die sich in einem zugleich dynamischen als auch fixierten Leerlauf befindet, verschieben sich zugleich die räumlichen Koordinaten. Im Anschluss an Deleuze/Guattari lässt sich von der ‘amerikanischen Karte’ also als einer imaginären räumlichen Ordnung sprechen, in der die Himmelsrichtungen vertauschbare Begehrenshorizonte bezeichnen und nicht auf das Schema linearer und territorial fixierter Fortbewegung zu beziehen sind:

„Aber der Westen ist rhizomatisch, mit seinen Indianern ohne Abstammungslinie, seinem immer fliehenden Horizont, seinen beweglichen und verschiebbaren Grenzen. Im Westen, wo sogar die Bäume Rhizome bilden, gibt es eine typisch amerikanische ‘Karte’. In Amerika sind die Richtungen vertauscht: sein Orient liegt im Westen, als ob sich die Welt gerade in Amerika gerundet hätte; sein Westen ist der Rand des Ostens.“¹⁷¹

Wenn Tyrone Slothrops Erektionen mit dem Parabelflug der V2 und der Überquerung des Atlantiks kurzgeschlossen sind, ist das deterritorialisierende Moment längst eingelöst – und zwar auf der Raum- und Zeitachse

¹⁶⁸ Ebd.: S. 333.

¹⁶⁹ Ebd.: S. 340 f.

¹⁷⁰ Virilio, Paul (1994): *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. München, S. 119.

¹⁷¹ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1980/1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin, S. 33.

gleichermaßen. Doch hatte Twains Protagonist Hank Morgan auf seiner Zeitreise an den Artushof bereits 1889 klargestellt, dass die amerikanische Karte keine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist.

Das Columbus-Projekt

„San Narciso war ein Name, war ein Ereignis zwischen den Wetterberichten von unseren Träumen und dem, was aus diesen Träumen dann im grellen Licht des Tages Wirklichkeit wird, es war eine Sturmbö oder die kurze Wucht eines Tornados, der in den höheren, mehr kontinental feierlichen Regionen vorüberzieht, durch jene Sturmzonen von kollektivem Leid und kollektiver Not, durch Gegenden, von denen der Wind jeden Überfluß fernhält. Das war der endlose Kreislauf, San Narciso hatte keine Grenzen. Und wenn es welche hätte, so wußte doch keiner, wo sie zu ziehen wären. Sie hatte sich seit Wochen der Aufgabe verschrieben, Sinn in das zu bringen, was Inverarity hinterlassen hatte: Nie war ihr der Verdacht gekommen, daß es Amerika selbst wäre, dieses Vermächtnis.

[...] Als sie sich der harten, gespannten Materie, auf der sie da stand, bewußt wurde, sah sie so klar, als würden für sie Landkarten in Leuchtschrift am Himmel erscheinen, daß diese Schienen in andere und wieder andere, in immer neue übergingen, wußte sie, daß diese Schienen die große Nacht um sie herum wie mit geklöppelten Spitzen besetzten, ihr Tiefe und Wirklichkeit verliehen. Wenn sie nur früher die Augen aufgemacht hätte! Ihr fielen jetzt die Pullman-Wagen ein, die man mitten auf der Strecke stehengelassen hatte, weil der Gesellschaft das Geld ausgegangen war oder die Fahrgäste einfach verschwunden waren, umgeben von grünem, flachem Farmland standen sie da, die Wäsche hing zum Trocknen, gemächlich stieg der Rauch aus den Ofenrohren. Hielten die Siedler dort durch Tristero Kontakt miteinander? Halfen sie mit, jene dreihunderjährige Tradition der Enterbung des Hauses weiterzuführen? Sicher hatten sie inzwischen vergessen, was denn das Tristero überhaupt hätte erben sollen, genauso wie Oedipa es vielleicht eines Tages vergessen haben würde. Was gab es denn noch zu erben? Dieses Amerika, das in Inveraritys Testament verschlüsselt angeführt war, wem gehörte das denn?“¹⁷²

1851 ist das Todesjahr James Fenimore Coopers und das Erscheinungsjahr von Herman Melvilles „Moby Dick“; parallel dazu entbrennt die Debatte um den Bau einer transkontinentalen Eisenbahn und trägt dazu bei, dasss sich von einer Zäsur und Akzentverschiebung in Bezug auf den Begriff der Frontier sprechen lässt. Die Diskussionen um den Bau der Eisenbahnstrecke

¹⁷² Pynchon, Thomas (1965/1999): *Die Versteigerung von No.49*. Reinbek, S. 196 ff.

lösten die Frontier als agrarischen Mythos¹⁷³ ab, der die Landnahme im Westen bislang vor allem als Urbarmachung und Bewirtschaftung des Bodens durch den Farmer vorgestellt hatte. Doch ist nicht allein der Eisenbahnbau für das Ende des agrarischen Mythos verantwortlich zu machen. Parallel zur Debatte um die Eisenbahn brach 1849 in Kalifornien der große Goldrausch aus, der die Logik des Frontier-Mythos, insofern er auf die Besiedlung und Bewirtschaftung des Landes durch den Farmer zielte, im wahrsten Sinn des Wortes unterminierte.

Wenn die Frontier bislang als Bewegung vom kontinentalen Osten in den kontinentalen Westen bis an die Pazifikküste gedacht wurde, bricht durch Eisenbahnbau und Goldrausch das pazifische Jenseits in dieses Modell ein. Knapp hundert Jahre, bevor kalifornische Küstenwachen Ausschau nach japanischen Flugzeugen und Schiffen halten sollten, wird bereits deutlich, dass die Pazifikküste nur eine vorübergehende Grenze wird sein können. Tatsächlich bildet China ab 1850 einen imaginären Fluchtpunkt in der Landkarte der USA. Während der Goldrausch die ersten Chinesen ins Land holte und parallel zu den wachsenden Städten an der Westküste auch die Chinatowns produzierte, zielt das Eisenbahnprojekt auf den Asienhandel und verlängert den Geltungsbereich des ursprünglich auf den Kontinent bezogenen Frontiergedankens über die natürliche Grenze der Westküste hinaus. Mit dem Einbruch des Ostens in den Westen verkehren sich gleichsam die Himmelsrichtungen. Der Asienhandel und die kalifornischen Chinatowns bilden die neuen Koordinaten einer Verdichtung, die gleichzeitig Explosion und Implosion ist.

Der Eisenbahnbau bildet insofern einen signifikanten Einschnitt in der Geschichte amerikanischer Verkehrs-, Transport- und Kommunikationsmittel, als der Akzent zum ersten Mal nicht mehr hauptsächlich auf die Territorialisierung des Landes und die Vernetzung einzelner Gebiete untereinander gelegt wurde. Für diese erste Form territorialer Besiedelung und Vernetzung stehen die Pferdekutschen-Trails, die Binnen- und Hochseeschifffahrt, (welche den Ost-West-Transport über Kap Horn also über die Umschiffung des gesamten amerikanischen Kontinents realisierte) und der Pony-Express. Die Eisenbahn bringt hingegen einen phantasmatischen

¹⁷³ Slotkin, Richard (1985): *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*. New York, S. 214.

Überschuss ins Spiel, der die transkontinentale Bewegung nicht mehr auf die Überbrückung des Kontinents 'from coast to coast' beschränkt, sondern auf eine Ausweitung zielt, die letztlich den Globus selbst im Sinn hat.

Der Pony-Express – eine Post, die Briefe durch berittene Boten über ein Netz von Relaisstationen transportierte – existierte insgesamt nur 18 Monate. Seine Stunde hatte geschlagen, als am 20. Oktober 1861 in Salt Lake City die erste transkontinentale Telegraphenverbindung eingeweiht wurde.¹⁷⁴ Am 26. Oktober erscheint im „Daily Bee“ in Sacramento ein Abgesang auf das vierbeinige Transportmittel:

„Farewell Pony

Our little friend the Pony, is to run no more. 'Stop it' is the order that has been issued by those in authority. [...] Thou wert the pioneer of a continent in the rapid transmission of intelligence between its peoples, and have dragged in your train the lightning itself, which, in good time, will be followed by steam communication by rail. Rest upon your honors; be satisfied with them, your destiny has been fulfilled – a new and a high power has superseded you. Nothing that has blood and sinews was able to overcome your energy and ardor; but a senseless, soulless thing that eats not, sleeps not, tires not – a thing that cannot distinguish space – that knows not the difference between a rod of ground and the circumference of the globe itself, has encompassed, overthrown and routed you. This is no disgrace, for flesh and blood cannot always war against the elements.“¹⁷⁵

Die Fertigstellung des ersten transkontinentalen Telegraphen veranlasst den Autor dieses Artikels, den eingestellten Pony-Express bereits als Opfer der transkontinentalen Eisenbahn darzustellen, auch wenn deren Fertigstellung noch acht Jahre auf sich warten lassen sollte. Wenn der Artikel der Seelenlosigkeit der Maschine metaphorisch ein Bewusstsein des Tieres gegenüberstellt, kommt darin vor allem die Einschätzung eines veränderten Verhältnisses zwischen Transportmittel und der zu überbrückenden Strecke zum Ausdruck. Das Pony kann zwischen verschiedenen Räumen unterscheiden; durch Hunger, Müdigkeit und Überanstrengung ist es den Gesetzen des Geländes unterworfen – die Maschine hingegen steht diesen Gegebenheiten aufgrund ihres mechanischen Charakters gleichgültig gegenüber. Unter diesen Bedingungen wird Fortbewegung gleichsam einem

¹⁷⁴ Hoffman, Wilbur H. (1980): *Sagas of Old Western Travel and Transport*. San Diego, S. 215.

¹⁷⁵ Zit. nach Hoffman, Wilbur H. (1980): Ebd.

Abstraktionsprozess unterworfen. Während also der Pony-Express Teil einer territorialen Vernetzung bleibt, quasi sympathetisch auf bestimmte Routen fixiert, so stellt die Eisenbahn einen Deterritorialisierungsmotor par excellence dar. Mit ihr – dies ist die Pointe des Artikels – tritt Amerika ins Zeitalter der globalen Vernetzung ein („circumference of the globe itself“).

Dass es sich in einer solchen Einschätzung nicht allein um eine delirierende Journalistenutopie handelt, beweisen historische Tatsachen insofern, als unmittelbar nach Fertigstellung der transkontinentalen Eisenbahnlinien auch eine Anbindung der Pazifikhäfen an internationale Seefahrtsrouten hergestellt wurde. So wirbt ein Plakat der Central Pacific Railroad von 1872 mit dem Slogan „Quick time and cheap fares from China & Japan to New York and Liverpool.“

Zugleich lässt sich im verkehrsgeschichtlichen Übergang vom lebendigen Vierbeiner zum ‘Stahlross’ das Versatzstück einer Mediengenealogie erkennen, die McLuhan bis hin zur Entwicklung des Films verlängert:

„In einer sehr modernen und komplizierten Form findet das Rad in der Filmkamera und dem Filmprojektor Anwendung. Es ist bezeichnend, daß diese raffinierte und komplizierte Anordnung von Rädern erfunden wurde, um eine Wette zu gewinnen, daß alle vier Füße eines galoppierenden Pferdes manchmal gleichzeitig vom Boden abgehoben seien. Diese Wette wurde zwischen dem Pionier der Photographie Edward Muybridge und dem Pferdebesitzer Leland Stanford im Jahre 1889 abgeschlossen. Zuerst wurde eine Reihe von Kameras nebeneinander aufgestellt, von welchen jede einen einzelnen Augenblick der Bewegung der Pferdehufe festhalten sollte. Die Filmkamera und der Projektor entwickelten sich aus dem Gedanken, den Bewegungsablauf der Füße zu rekonstruieren. Das Rad, das als Ausweitung der Füße begonnen hatte, machte einen großen Schritt nach vorn zum Filmtheater.

Durch eine gewaltige Beschleunigung von Fließbandelementen rollt die Filmkamera die Welt der Wirklichkeit auf eine Rolle auf, um sie dann auf die Leinwand zu übertragen und auf ihr abrollen zu lassen. Daß der Film organische Prozesse und Bewegungen durch die Steigerung des mechanischen Prinzips bis zum Umkehrpunkt nachvollzieht, ist ein Schema, das bei allen menschlichen Ausweitungen zu erkennen ist, wenn sie eine Leistungsspitze erreichen. Durch Beschleunigung rollt das Flugzeug die Autobahn in sich selbst auf.“¹⁷⁶

Vielleicht ahnt der Autor des „Daily Bee“ unter dem Eindruck der imposanten Geschwindigkeit von Telegrammen bereits etwas von dieser bei McLuhan

¹⁷⁶ McLuhan, Marshall (1964/1995): S. 279.

skizzierten Dynamik von Explosion und Implosion: die angekündigte Weltumrundung durch die Eisenbahn („a thing that cannot distinguish space“) löst als ‘mechanisches Prinzip’ die ‘organische Bewegung’ des Pony-Express ab und bereitet somit einen ‘Umkehrpunkt’ der Bewegung im ‘elektronischen Zeitalter’ vor. Dass der Film als Markierung dieses ‘Umkehrpunkts’ geradezu prädestiniert ist, hat mit der technischen Verfassung des Mediums selbst zu tun, wie Pynchons eingangs zitierte Filmtricksequenz einer rückwärtsgekurbelten Ozeanüberfahrt belegt.

Die wirtschaftspolitische Grundlegung der beschriebenen Akzentverschiebung im Begriff der Frontier lässt sich zumindest bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückdatieren. 1844 schließen die USA unter der Vermittlung von Caleb Cushing einen ersten Handelsvertrag mit China ab und folgen damit dem Beispiel Großbritanniens, das einen solchen Vertrag mit China bereits wenige Jahre zuvor erwirkt hatte. Im Anschluss daran hält Cushing an der Ostküste Vorträge vor Geschäftsleuten, in denen er für den neuen Markt in Asien und den Handel mit Gewürzen und Seide wirbt. 1854 eröffnet eine Japanexpedition Commodore Perrys auch die Handelsbeziehungen zwischen den USA und Japan. Der Fernosthandel und die Notwendigkeit des transkontinentalen Warentransports bildete den Legitimationshorizont – oder das, in den Worten des Historikers Robert E. Riegel, ‘goldene Mekka’¹⁷⁷ – für den Bau der Eisenbahn. Ein anderes ‘goldenes Mekka’ spielt in der Eisenbahn-Debatte der fünfziger Jahre zunächst nur eine untergeordnete Rolle – der Fluchtpunkt jener Expansionsrhetorik ist tatsächlich der Asienhandel und nicht der kalifornische Goldrausch von 1849.

Maßgeblich angestoßen wurde die Diskussion durch Asa Whitney, einen Kaufmann aus New York. Dieser entwickelte seinen Plan zum Bau einer transkontinentalen Eisenbahn bereits 1844, nachdem er von einer Handelsreise nach China zurückgekehrt war. Whitney forderte vom Senat die Zuteilung eines hundert Kilometer breiten Landstriches vom Lake Michigan bis an die Pazifikküste, von dessen Verkaufserlös er dann den Bau der

¹⁷⁷ Riegel, Robert E. (1964): *The Story of the Western Railroads*. Lincoln, S. 10.: „The possibilities and advantages of trade with the Far East were a golden Mecca for the thought of the people of the thirties and forties. Railroad enthusiasts early became enamoured with the idea of trade with the Far East, and adducted this possible commerce as one of the important reasons why a road linking the Atlantic and Pacific coasts should be built.“

Eisenbahn finanzieren wollte. Zwar wurde im Juli 1848 tatsächlich ein Gesetz eingebracht, das Whitney mit dem Bau einer Bahnstrecke vom Lake Michigan zum Pazifik beauftragen sollte, doch trat es nie in kraft. Whitneys Kritiker bemängelten zum einen den Routenverlauf, der aufgrund ungünstiger klimatischer Bedingungen und der zu erwarteten Konfrontation mit feindlich gesinnten Indianern nicht attraktiv für die Besiedlung des zu passierenden Gebietes sei. Zum anderen stieß Whitney auf den Widerstand national gesinnter Expansionisten, die sich gegen eine ausschließlich privat betriebene Realisierung des Projektes sträubten.

Zu diesen gehört der Senator Thomas Hart Benton, der in der Frage der Trägerschaft und des Routenverlaufs zwar nicht mit Whitney übereinstimmte, davon abgesehen aber mit derselben Vehemenz für den Bau der Transkontinentalstrecke eintrat. In einer Rede entwirft Benton das

„Bild eines an der Rocky-Mountains-Spitze vorbeischnaufenden Dampffroses, in eine Columbus-Statue verfremdet: der eine Arm wies Richtung Westen, der andere hielt eine Tafel mit der Aufschrift: DORT LIEGT DER OSTEN! DORT LIEGT INDIEN!“¹⁷⁸

Die Lokomotive als Columbus auf der Suche nach dem Osten im Westen markiert Bentons Vorstellung von einer globalen Vernetzung durch die Eisenbahn und entwirft die 'amerikanische Karte' unter den Bedingungen eines in sich verkehrten Koordinatensystems. In einer Rede vor der Kaufmännischen Vereinigung von Boston aus dem Jahr 1854 versucht Benton die historische Bedeutung des Eisenbahnbaus zu legitimieren. Die Besiedlung und Bestellung des Landes, die Bewirtschaftung der kalifornischen Goldminen und der Städtebau im Westen, erfüllen in Bentons Expansionsutopie die Funktion eines Motors für die Beschleunigung einer Bewegung, die schließlich im Begriff der Kommunikation aufgeht.

„The road will be made, and soon and by individual enterprize. [...] To reach the golden California – to put the population of the Atlantic, the Pacific, and the Missisipi Valley, into direct communication – to connect Europe and Asia through America – and to own a road of our own to the East Indies: such is the grandeur of the enterprize! [...] It will all be settled up, and that with magical rapidity; settlements will promote the road; the road will aggrandize

¹⁷⁸ Brown, Dee (1978): *Das Feuerroß erreicht das große Wasser im Westen: der Bau der amerikanischen Eisenbahn*. Hamburg, S. 35.

the settlements. Soon it will be a line of towns, cities, villages and farms; and rich will be the man that may own some quarter section on its track, or some squares in the cities which are to grow up upon it.“¹⁷⁹

Beinahe hundert Jahre vor Harold Innis' „*Empire and Communications*“¹⁸⁰ analysiert Benton die Rolle der Verkehrs- und Kommunikationswege im Hinblick auf die Genese der USA als Imperialmacht. Dazu bemüht er die Genealogie der großen historischen Imperien und entwirft eine umgekehrte Geschichte der Transportmittel von der Lokomotive bis hin zum 'Rücken des Arabers':

„Besides the advantages to our Union in opening direct communication with that Golden California which completes our extended dominion towards the setting sun, and a road to which would be the realization of the roman idea of annexation, *that no conquest was annexed until reached and pervaded by a road*: besides the obvious advantages, social, political, commercial, of this communication, another transcendental object presents itself! That oriental commerce which nations have sought for, and fought for, from the time of the Phoenicians to the discovery of the Cape of Good Hope – [...] All this commerce, and in a deeper and broader stream than the „*merchant princes*“ ever saw, is now within your reach! Attainable by a road all the way on your soil, and under your own laws: to be flown over by a vehicle as much superior in speed and capacity to the steamboat as the boat is to the ship, and the ship to the camel, and the camel to the Arab's back. [Als Fußnote geht auch diese Etappe in die Verkehrsgeschichte der USA ein: 1850 setzte die Bundesregierung von Missouri aus Syrien importierte Kamele zur Fortbewegung in der 'Great American Desert' ein.¹⁸¹ R.D.] Thanks to the progress of the mechanic arts! Which are going on continually, converting into facilities what stood as obstacles in the way of national communications.“¹⁸²

In Bentons Vision erscheint das Amerika der Zukunft als ein Relais für Verkehr und Kommunikation. Die Metapher von einer Lokomotive, die als wegweisender Columbus die Himmelsrichtungen vertauscht, steht für Bentons Idee, durch Beschleunigung des Verkehrs einen weltweiten Handel zu ermöglichen, der das Land selbst gleichsam zum Verschwinden bringt. Das Territorium erscheint in seiner Konstruktion lediglich noch als eine Brücke, die letztlich die Indienpassage ermöglichen soll:

¹⁷⁹ Benton, Thomas Hart (1854): *Discourse of Mr. Benton, of Missouri, before the Boston Mercantile Library Association on the Physical Geography of the Country between the States of Missouri and California. December 20, 1854.* Washington, S. 20 ff.

¹⁸⁰ Innis, Harold A. (1950/1986): *Empire and Communications.* Victoria.

¹⁸¹ Vgl.: Riegel, Robert E. (1964): S. 5.

¹⁸² Benton, Thomas Hart (1854): Ebd.

„Twenty-five centuries have fought for the commercial road to India: we have it as peaceable possession: shall we use it? or wear out our lives in strife and bitterness, wrangling over a miserable topic of domestic contention, while a miserable prize lies neglected for us?[...] let us vindicate the glory of Columbus by realizing his divine idea of arriving in the east by going to the west. [...] Adopt the road.“¹⁸³

Im Bau der Eisenbahn sieht Benton die Verwirklichung des Columbus-Projektes heraufziehen. In dem Moment, in dem das amerikanische Territorium als Relais, als Indienpassage, definiert wird, schrumpft die von Benton vorgestellte imaginäre Landkarte zusammen. Im Jahr 1904, als sich die USA in Kuba und China bereits als Imperialmacht profiliert haben, definiert der von Carl Schmitt zitierte General Mahan ihren geographischen Status neu. Mahan spricht

„über die Möglichkeiten einer Wiedervereinigung Englands mit den Vereinigten Staaten von Amerika. Den tiefsten Grund einer solchen Wiedervereinigung sieht er nicht in der gemeinsamen Rasse oder Sprache oder Kultur. [...] Entscheidend ist für ihn, daß die angelsächsische Herrschaft über die Meere aufrecht erhalten werden muß, und das kann nur auf „insularer“ Grundlage durch eine Verbindung der beiden angloamerikanischen Mächte geschehen. England selbst ist infolge der modernen Entwicklung zu klein geworden, daher nicht mehr die Insel im bisherigen Sinne. Die Vereinigten Staaten von Amerika dagegen sind die zeitgemäße wahre Insel. [...] Amerika ist die größere Insel, von der aus die britische Seennahme verewigt und als anglo-amerikanische Seeherrschaft über die Welt in größerem Stil fortgesetzt werden soll.“¹⁸⁴

Indem Mahan Bentons Utopie zu Ende denkt, zieht er die Summe aus der verkehrstechnischen Erschließung des nordamerikanischen Kontinents im 19. Jahrhundert. Je dichter und schneller Verkehr und Kommunikation, desto kleiner das Land: Die 'moderne Entwicklung' ist eine Implosionsbewegung, die England qua Vernetzung eines zu kleinen Gebietes mittlerweile ganz von der Landkarte getilgt und Amerika von der Größe eines Kontinents auf diejenige einer Insel reduziert hat. Damit weist Mahan Amerika als Erben des britischen Empires aus, als 'insulare' oder punktuelle Schaltzentrale inmitten eines global angelegten Netzes. Wenn im Anschluss an McLuhan vom 'global

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Schmitt, Carl (1954): *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Stuttgart, S. 100 f.

village' gesprochen wird,¹⁸⁵ sollte diese imperiale Vorgeschichte mitgedacht werden.

Der Fluchtpunkt China bildete nicht nur den Legitimationshorizont für den Eisenbahnbau, sondern schreibt sich vielmehr in die Geschichte dieses Großprojektes selbst ein. 1864 versuchte der Oberinspektor der Central Pacific Railroad Charles Crocker seinen Bauleiter James Harvey Strobridge davon zu überzeugen, Chinesen aus San Francisco für die Gleisbauarbeiten anzustellen. Crocker soll den zunächst zögerlichen Strobridge, der die Chinesen, die nur Reis äßen, für zu schwach für eine solche Arbeit hielt, mit dem Argument überzeugt haben, dass sie ja immerhin auch die Große Mauer gebaut hätten.¹⁸⁶ Die ersten eingesetzten chinesischen Arbeiter bewährten sich aber so gut, dass die Central Pacific bis Ende 1865 angeblich beinahe jeden körperlich geeigneten Chinesen Kaliforniens in ihre Dienste gestellt hatte. Jener Leland Stanford, der durch seine Wette mit Muybridge entscheidend an einer Urszene für die Erfindung des Films beteiligt sein sollte, war – als wollte er die von McLuhan skizzierte mediale Karriere galoppierender Pferde gleichsam biographisch vorwegnehmen – 1865 Vorsitzender der Central Pacific. In dieser Funktion versuchte er fünfzehntausend weitere Arbeiter direkt aus China zu importieren.¹⁸⁷ In dem Moment, in dem chinesische Arbeiter die Gleise rund um einen 'Cape Horn' genannten Pass in der Sierra Nevada gelegt hatten, zieht sich die 'amerikanische Karte' tatsächlich auf die Ost-West-Passage zusammen. China war gleichsam gekommen um das expandierende Empire abzuholen.

Done (von San Francisco nach New York)

Am zehnten Mai 1869 fand in Promontory Summit, Utah, eine Zeremonie von nationaler Tragweite statt. An diesem Tag trafen sich mitten in der Wüste

¹⁸⁵ McLuhan, Marshall (1964/1995): „Unsere heutige Beschleunigung ist nicht eine Zeitlupenexplosion vom Zentrum hinaus zur Peripherie, sondern eine augenblickliche Implosion und Verquickung von Raum und Funktionen. Unsere spezialisierte und atomisierte Zivilisation vom Zentrum-Peripherie-Typus erlebt nun plötzlich, wie alle ihre Maschinenteilchen auf der Stelle zu einem neuen organischen Ganzen neu zusammengesetzt werden. Dies ist die Welt des globalen Dorfes.“ S. 146.

¹⁸⁶ Vgl.: Brown, Dee (1978): S. 73.

¹⁸⁷ Ebd.

hochrangige Politiker, Banker und die Leiter der Eisenbahngesellschaften um die Vollendung der transkontinentalen Eisenbahn zu feiern. In Promontory Summit trafen sich die beiden Linien der Central Pacific und Union Pacific, und gegen zwölf Uhr Mittags sollte der letzte Nagel in die letzte Bahnschwelle eingeschlagen werden. Der genaue Hergang dieser Feierlichkeit, kann kaum mehr rekonstruiert werden, da keine offiziellen Berichte existieren und die Aufzeichnungen der wenigen Augenzeugen zum Teil sehr viel späteren Datums sind. Immerhin ist bezeugt,

dass sich die Zeremonie bei 37 Grad Celsius – gemessen im Schatten des Telegraphenwagens der Central Pacific – ereignet haben soll.

Ein genauer Blick auf das Geschehen blieb selbst den anwesenden Reportern verwehrt, da sich die entscheidenden Aktionen direkt an der Schiene abspielten, und die Sicht durch die vielen umstehenden Arbeiter verstellt war.

Im Zentrum der Feier stand das Einschlagen des letzten Nagels, und obwohl sich die Vertreter der beiden Gesellschaften erst fünf Minuten vor Beginn dieses Aktes auf ein gemeinsames Vorgehen einigen konnten – General Dodge von der Union Pacific hatte zunächst auf einer eigenen Veranstaltung bestanden¹⁸⁸ – handelte es sich nicht um einen spontanen Akt, sondern um ein wohl vorbereitetes Zeremoniell. Tatsächlich wurde nicht nur einer, sondern eine ganze Reihe von letzten Nägeln eingeschlagen, und allein ihre materielle Beschaffenheit sollte die staatenübergreifende Bedeutung des gefeierten Projektes unterstreichen. Zudem stellte *Harper's new monthly magazine* diesen Akt auch als symbolische Initiation für die noch jungen neuen Handelsverbindungen heraus:

„A golden spike sent by California, and a silver one by Nevada, and one of gold, silver, and iron by Arizona, were presented. These spikes were driven home by the representative officers of the two Companies by whom the roads had been constructed. [...] The New York newspapers of the morning of the 12th contained a dispatch from San Francisco announcing that at the moment when the last spike had been driven an invoice of tea had been sent by the road, thus, as the dispatch read, 'inaugurating the overland trade with China and Japan.'”¹⁸⁹

¹⁸⁸ Vgl.: Bowman, J.N. (1957): "Driving the Last Spike at Promontory, 1869". In: *California Historical Quarterly*, Vol. XXXVI, No 3, September, S. 263 ff.

¹⁸⁹ *Harper's new monthly magazine* (1869): Vol. 39, Juli, S. 293.

Die unterschiedliche Legierung und Provenienz der Nägel markiert die kontinentale Bedeutung der fertiggestellten Strecke, während der Verweis auf die erste Teerechnung und den Asienhandel zugleich die Überschreitung der kontinentalen Grenzen ins Auge fasst.

Zum einen feierten die Teilnehmer der Zeremonie, deren prominenteste Teilnehmer Leland Stanford als Direktor der Central Pacific und Thomas Durant, der Vizedirektor der Union Pacific, waren, die Vollendung der Ost-West-Passage und damit den transkontinentalen Verkehr der Zukunft. Zum anderen aber belegte man das Verkehrsmedium Eisenbahn mit einer symbolischen Bedeutung, die die Beschleunigung der Verkehrswege schon im Hinblick auf die absolute Beschleunigung von Information – also mit McLuhan gesprochen, die Instantangeschwindigkeit des elektrischen Zeitalters – avisierte. Dies gelang durch die Verschaltung mit einem neuem Medium: Der letzte Hammerschlag war Teil einer Installation, der den konstruktionsgeschichtlichen Zusammenhang von Eisenbahn und Telegraphie buchstäblich auf den Punkt brachte. Hammer und Nagel waren durch einen Draht mit dem Telegraphenmast verbunden, und der letzte Schlag sollte den Impuls für eine telegraphische Nachricht mit dem schlichten Inhalt „Done“ bilden, der beinahe augenblicklich alle an der Strecke befindlichen Telegraphenstationen von San Francisco bis New York erreichen sollte. Sidney Dillon, ein Augenzeuge der Zeremonie, schildert den entscheidenden Moment in seinen 1892 verfassten Erinnerungen:

„Govenor Stanford, standing on the north, and Dr. Durant on the south side of the track, received the spikes and put them in place. Our operator tapped out: ‘All ready now; the spike will soon be driven. The signal will be three dots for the commencement of the blows.’ An instant later the silver hammers came down, and at each stroke in all the offices from San Francisco to New York, and throughout the land, the hammer of the magnet struck the bell. The signal ‘Done’ was received at Washington at 2.47 PM, which was about a quarter of one at Promontory. There was not much formality in the demonstration that followed, but the enthusiasm was genuine and unmistakable. The two engines moved up until they touched each other, and a bottle of champagne was poured on the last rail, after the manner of christening a ship at the launching.”¹⁹⁰

¹⁹⁰ Dillon, Sidney (1892): “Historic Moments. V. Driving The Last Spike Of The Union Pacific”. In: *Scribner’s Magazine*, Vol 12, Issue 2, August, S. 259.

Dillons Bericht entspricht zwar dem geplanten Ablauf der Veranstaltung, aber nicht ganz ihrer tatsächlichen Realisierung. So wurde die Verdrahtung von Hammer und Nagel mit dem Telegraphen hinfällig, als weder Stanford noch Durant in der Lage waren, den Nagel auch zu treffen. Als beide Eisenbahndirektoren vorbeigeschlagen hatten, stellte der auf dem Telegraphenmast sitzende Operator der Union Pacific den Kontakt kurzerhand selbst her und verbreitete die frohe Botschaft in Form eines Morsesignals über den ganzen Kontinent.¹⁹¹ Dillon schildert die Effekte, die diese Nachricht im ganzen Land zeitigte:

“The event was celebrated in all the large cities, and everywhere hailed with demonstrations of delight. In New York, Trinity Church was thrown open at mid-day, an address was delivered by Rev. Dr. Vinton, and a large crowd united ‘to tender thanks to God for the completion of the greatest work ever undertaken by man.’ In Philadelphia bells were rung and cannon fired. At Chicago a great impromptu demonstration took place, in which all citizens joined; at Buffalo a large crowd gathered to hear the telegraph signals, sang the ‘Star-Spangled Banner’, and listened to speeches from distinguished citizens; and at every important point the announcement of the completion of the work was received with unbounded joy.”¹⁹²

Ein einziges Morsesignal elektrisierte an diesem Tag das ganze Land. Für die USA war das der erste Feiertag, der nicht über nicht den Kalender, sondern über ein Datenübertragungsmedium synchronisiert worden war.

Für einen Moment war Promontory Summit zur Schaltzentrale einer transkontinentalen Vernetzung geworden. Anders als andere Eisenbahnsiedlungen, die nach Abschluss der Gleisarbeiten zu Städten heranwuchsen, verschwand Promontory aber von der Landkarte, sobald die ersten regelmäßigen Züge die Strecke passierten. So gleichgültig es ist, von welchem Punkt ein telegraphisches Signal aus an seinen Zielort übermittelt wird, so überflüssig wurde auch der Ort dieser telegraphischen Initiation.¹⁹³ Wie der Ort selbst verschwanden unmittelbar im Anschluss an die

¹⁹¹ Vgl.: Bowman, J.N. (1957): S. 263 ff.

¹⁹² Dillon, Sidney (1892): S. 259.

¹⁹³ Erst 1951 wurde vor dem Bahnhofsgelände des südwestlich gelegenen Ogden ein Denkmal errichtet, das an den 10. Mai 1869 erinnerte. 1957 gründete sich die National Golden Spike Society, die sich um die Errichtung einer Memorialstätte am ursprünglichen Ort kümmerte. Unter der Leitung des National Park Service wurde ein Stück der ursprünglichen Bahnstrecke und der Telegraphenanlage rekonstruiert und 1965 sogar ein Highway gebaut, der das Gelände leichter erreichbar machen sollte.

Veranstaltung auch die Objekte der Inszenierung. Die letzten Nägel und die letzte Bahnschwelle wurden nach der Feier entfernt – die Nägel wurden der Stanford University übergeben, die sie bis 1954 in der Wells Fargo Bank in San Francisco deponierte; seitdem sind sie im Universitätsmuseum ausgestellt. In Promontory wurden Schwelle und Nägel ausgetauscht gegen Teile aus profanem Material.

Diesem Akt verdankt sich eine weitere Pointe der Feier: Denn der endgültig letzte Nagel wurde am 10. Mai von keinem offiziellen Repräsentanten eingeschlagen, sondern von einem bis heute nicht identifizierten chinesischen Arbeiter.¹⁹⁴



Thomas Hill: The Last Spike, ca.1881

¹⁹⁴ Vgl.: Bowman, J.N. (1957): S. 263 ff..

Der Umstand, dass dieser Chinese namenlos blieb, kam nicht von ungefähr. Die Tatsache, dass zumindest die Eisenbahn im Westen zu einem überwiegenden Teil von chinesischen Arbeitern gebaut worden war, war zwar allgemein bekannt, symbolisch aber kaum repräsentiert. Auch während der Zeremonie in Promontory war für jeden ersichtlich eine Gruppe chinesischer Arbeiter anwesend, doch ebenso offensichtlich ist die vollständige Ausblendung dieses Umstands auf der Ebene der Darstellung des Ereignisses. Das Gemälde „The Last Spike“ von Thomas Hill zeigt die Szenerie in Promontory kurz bevor der in der Mitte des Bildes stehende Leland Stanford zum Hammerschlag ansetzen soll. Dieses Bild sollte die öffentliche Vorstellung der Zeremonie nachhaltig prägen, da es als Vervielfältigung in einer Auflage von mehreren hunderttausend Stück in beinahe jedem Saloon oder Bordell des Westens zu sehen war.¹⁹⁵ Unter dem Bild befand sich eine Skizze, auf der die durchnummerierten Personen namentlich identifiziert werden konnten. Mitten in der zentralen Personengruppe in der Bildmitte klappt jedoch ein weißer Fleck. Die Chinesen, deren Anwesenheit das Gemälde keineswegs leugnet, haben im Personenschlüssel keinen Platz.

Like ears to the human head (von Paris nach Peking)

Benton und Mahan skizzieren eine paradoxe imperiale Funktionslogik, die zu einer deterritorialisierenden Explosion territoriale Implosion voraussetzt. William Gilpins „Mission of the North American People“ von 1873 stellt den aufwendigen Versuch dar, diese Logik auf die geographischen und geologischen Voraussetzungen des nordamerikanischen Kontinents zurückzuführen. Gilpin, der Bentons Schwiegersohn John Frémont auf einer Pazifikexkursion begleitet hatte, machte sich ab 1849 für den Bau der transkontinentalen Eisenbahn stark und wurde 1861 zum Gouverneur von Colorado gewählt. Auch er plädiert dafür, dass die Expansion, die ihm als Mission des amerikanischen Volkes vorschwebt, nicht an den kontinentalen Grenzen Nordamerikas halt machen solle – auch Gilpins Blick richtet sich letztendlich auf China: „We no longer march into the blind wilderness,

¹⁹⁵ Steiner, Stan (1979): *Fusang. The Chinese who built America. The Chinese Railroad Men*. New York / Hagerstown / San Francisco / London, S. 128.

dependent upon and chained *exclusively* to Europe in the rear. We open up in front the gorgeous arena of the ASIATIC OCEAN.”¹⁹⁶

Wie Benton sieht Gilpin im Bau der transkontinentalen Eisenbahn den Abschluss des von Columbus avisierten Projektes heraufziehen, wie Benton fokussiert er Asien als Fluchtpunkt des verkehrstechnischen Projektes.

„From the previous chapters, it will be perceived that one who travels from Paris to Pekin, by the direct route of New York, Kansas City, and San Francisco, traverses these physical divisions: 1st. The Atlantic Ocean. 2d. The Atlantic Maritime Slope. 3d. The Alleghany Mountains. 4th. The Basin of the Mississippi. 5th. The Cordillera of the Sirra Madre. 6th. The Plateau of the Table Lands. 7th. The Cordillera of the Snowy Andes. 8th. The Pacific Maritime Slope. 9th. The Pacific Ocean.

This route brings into immediate juxtaposition, *along the isothermal axis*, the great permanent reservoirs of human population and activity – *Western Europe, America, and Oriental Asia*.

If it be practicable to accommodate all the international transportation of the *three* continents by this route, a prodigious condensation of economy in the interchanges of the products and people of the world will be accomplished at a blow.

The distance of transit will be reduced from the circumference of the globe to the length of its diameter – *the time to one-tenth*. Steam by sea and land will form an uninterrupted trip by two ocean ferries, connected by a *transit* railway. Thus will be solved the geographical problem which has agitated the world before and since COLUMBUS.“¹⁹⁷

Die Beschleunigung durch die Eisenbahn, die letztlich nur als Zwischenstück, als Passage zwischen zwei Ozeanüberquerungen gedacht wird, verkleinert den nordamerikanischen Kontinent. Zugleich bedeutet die verkehrstechnische Überbrückung des Kontinents für Amerika mehr als nur die Realisierung der Passage zwischen Europa und Asien. Erst durch den Anschluss an seine Ränder wird für Amerika auch die gesellschaftliche Einheit möglich. Der Weg ‚from Paris to Pekin‘ zentriert Amerika in der Mitte der drei „sister Continents, Europe, America and Asia“¹⁹⁸ und garantiert letztlich die gesellschaftliche Vormachtsstellung der USA. Als Metapher für diese Form der Zentrierung gebraucht Gilpin wiederholt die Physiognomie des menschlichen Kopfes:

¹⁹⁶ Gilpin, William (1873): *Mission of the North American People. Geographical, Social and Political. Delinating the physical architecture and thermal laws of all the continents*. Philadelphia, S. 122.

¹⁹⁷ Ebd., S. 54.

¹⁹⁸ Ebd., S. 62.

„This *Continental Railway* is an essential domestic institution, more powerful and more permanent than law, or popular consent, or political constitutions, to thoroughly complete the great system of fluvial arteries which fraternize us into one people; to bind the *two sea-boards* to this one continental Union, like ears to the human head; to radicate the foundations of the Union so broad and deep, and establish its structure so solid, that no possible force or stratagem can shake its permanence; to secure such scope and space to progress, that equality and prosperity shall never be impaired or chafe for want of room.“¹⁹⁹

Der Bau der transkontinentalen Eisenbahn erscheint Gilpin als verkehrstechnische Implementierung der Indienpassage und damit als Realisierung des Columbus-Projektes. Entscheidend ist aber, dass Gilpins Imperialismus nicht mehr von Europa aus gedacht ist. Amerika ist in seiner Konstruktion nicht die Durchgangsstation auf einer nun miteinander vernetzten Weltkarte, sondern deren Zentrum selbst. Zwanzig Jahre vor Frederick Jackson Turner verkündet Gilpin das Ende der Frontier, denn durch die Vernetzung, die die Eisenbahn leistet, schrumpft das Territorium auf eine Art und Weise zusammen, die eine gewaltsame Landnahme überflüssig erscheinen lässt. Zwar macht Gilpin in Columbus und Humboldt die europäischen Ahnen seiner verkehrstechnischen Genealogie aus. Doch nötigt das Resultat der von ihnen angestoßenen Bewegung Gilpin eine Verschiebung ab, die nicht nur Amerika zum Mittelpunkt der Weltkarte, sondern auch eine genealogische Recodierung erforderlich macht. Columbus und Humboldt werden so zu gleichsam prototypisch amerikanischen Staatsbürgen, zu den Paten der genuin amerikanischen Mission:

„More than sixty years of intense meditation has inspired the cosmopolitan genius of HUMBOLDT to scan the terrestrial globe with an expanded vision. He only has spoken worthily of America to her own people. In him we recognize the intrepid pioneer who invites us to understand the gigantic proportions of our own great country, its order, its symmetry, and its grand simplicity of configuration.

As Columbus led forth navigation and commerce, from its lengthened tutelage in the Mediterranean Sea, to expand itself over all the oceans and to every continental and every island shore; so now, this venerable pioneer of physical science and the arts, marshals us on to penetrate the *arcana* of the land, to fit society to the broad foundation of the continents, and rear a comity of civilization coequal with the globe.

¹⁹⁹ Ebd.

It is in Europe that COLUMBUS and HUMBOLDT have had their nativity and their residence. It is for America that they have lived; to us they belong; apostolic citizens of our destiny!“²⁰⁰

Indem Gilpin Columbus und Humboldt gleichzeitig in den Rang von Aposteln und von amerikanischen Bürgern erhebt, gründet er die amerikanische Identität auf der Grundlage einer Reterritorialisierung. Dass die Urszene der Erfindung Amerikas von Europa ausgeht, spielt fortan eine untergeordnete Rolle. Die Verpflanzung der europäischen Wurzeln ins Zentrum des nordamerikanischen Kontinents ist für Gilpin das Integral der Legitimation nationaler Identität. Seine Argumentation lässt sich am ehesten als eine geosozilogische umreißen: aus einer vergleichenden Beschreibung vermeintlicher geographischer Gegebenheiten leitet Gilpin Daten für gesellschaftliche Entwicklungen ab. Wenn er Humboldt als Geologen liest, der als erster die Konfiguration des nordamerikanischen Kontinents erkannt und formuliert habe, geht es Gilpin um die Legitimation einer idealen Geologie, die den nordamerikanischen Kontinent insbesondere von Asien und Europa unterscheiden soll.

Vor allem geht es in Gilpins Modell um die Idee des Zentrums. Entgegen dem Frontier-Modell, das auf die Bewegung von Ost nach West und damit idealtypisch auf eine gerade Linie referiert, hebt Gilpin auf einen Punkt ab: es geht ihm um die Zentrierung eines glatten Raumes, auf dem keine lineare Bewegung („want of room“) mehr stattfindet. Gilpin geht von geologischen Plateaus aus, die durch einen geographischen Mittelpunkt zentriert seien. In seiner vergleichenden Betrachtung der Kontinente kommen unter diesem Gesichtspunkt allerdings nur Asien und Amerika in Frage: „Asia contains two plateaux; South America, one; North America, one. Europe and Africa have great mountain chains, but no plateau.“²⁰¹

Als Plateaus bestimmt Gilpin geographische Flächen, auf denen Flüsse, Landmassen und Gebirge in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen, unter anderem im Hinblick auf Geometrie, Vegetation und Klima. So entstehen glatte Räume, in denen die unterschiedlichen geographischen Elemente miteinander kommunizieren. Oder mit anderen Worten: Flächen, die Bewegung und Kommunikation ermöglichen, denn Gilpin denkt immer

²⁰⁰ Ebd., S. 50.

²⁰¹ Ebd., S. 35.

auch als Verkehrsplaner. Dem Kontinent Europa spricht er diesen Status ab – durch Gebirgsketten zerklüftet, bildet dieser einen gekerbten Raum, der jeder Form von Bewegung und Kommunikation abträglich ist:

„Descending *from* common radiant points and diverging every way from one another, no intercommunication exists among the rivers of Europe towards their sources; navigation is petty and feeble. Art and commerce have never, during thirty centuries, united so many small valleys, remotely isolated by impenetrable barriers.

Hence upon each river dwells a distinct people, differing from all the rest in race, language, religion, interests, and habits. Though often *politically* amalgamated by conquest, they again relapse into fragments, from innate geographical incoherence. *Religious* creeds and *diplomacy* form no more enduring bond.“²⁰²

So zerklüftet wie die geographischen Gegebenheiten, so fragmentiert und divers sind die gesellschaftlichen Verhältnisse auf dem europäischen Kontinent. Einheit – so suggeriert Gilpin – kann in Europa nur künstlich und mit Gewalt erzeugt werden. Heterogenität ist gleichsam die europäische Erbsünde, und sie ist nicht nur ein gesellschaftlicher Effekt, sondern ein geographisches Faktum (‘innate geographical incoherence’).

Zugleich bietet der hier beschworene Zustand die Kontrastfolie für den nordamerikanischen Kontinent. Nordamerika hat zwar wie Asien ein Plateau aufzuweisen, es unterscheidet sich aber auch maßgeblich vom asiatischen Kontinent, der für Gilpin gleichwohl die Wiege der Kultur darstellt.²⁰³ In Gilpins Konstruktion bezeichnet Kleinasien die Wiege des Christentums und damit auch die Wiege der amerikanischen Kultur, doch wenngleich diesem ‚amphitheatre‘ die Elemente entstammen, auf denen die amerikanische Gesellschaft fußt, ist Asien doch ein toter Kontinent.

²⁰² Ebd., S. 68.

²⁰³ „All around the head of the Meditaranean Sea, where it penetrates the Asiatic continent, its basin is encircled by a plateau, or amphitheatre of elevated plains extending round from Suez, continuously through Syria, Asia Minor, and into Greece. This descends by terraces to the sea-shore. Upon the Plateau have been, among others, the cities of Babylon, Plamyra, and Damascus; upon the slopes to the sea, Alexandria, Tyre, Jerusalem, Tarsus, Byzantium, and Athens!

What cardinal element have we, in the immense mental system of our civilization, which has not come to us and with us from thence? Hence (from this Plateau of Syria) have resounded through all time and into every heart, the direct oral teachings of Jehovah and of Jesus: hence have issued forth the miraculous alphabet and the numerals: hence have come the cereals and animals of our agriculture, wine, and fruits: hence our religion, law, social manners, history, music, poetry, and arts: from hence, as from the cradle of nativity, have issued forth for our inheritance, to abide with us forever, ‘the unconquerable mind and freeom’s holy flame!’“ Ebd., S. 53.

„It has been the design of the American *continental* republic [...] to inaugurate for mankind a code of political practice, which shall bring the science of government into accord with the divine code of morals and religion, cradled 1873 Years ago in the manger of the stable of Bethlehem!

This mission of *civic* empire has for its oracular principle the physical characteristics and configuration of our continent, wherein the *Basin of the Mississippi* predominates as supremely as the sun among the planets. [Fußnote: The North American Continent is in form a sublime amphitheatre, being *concave* in configuration. All the other continents are *convex*.]

The Basin of the Mediterranean is, then, a surface of *barren* sea, with mountain masses, imperfectly fitted for population, protruding above it; that of the Mississippi is a calcarous plain of land, everywhere interlaced and ramified with navigable arteries. Both are traversed centrally by the *zodiac* of empires within which the current of civilization has flowed in all ages *from east to west*.“²⁰⁴

Mit dem Becken des Mississippi hat Gilpin das Zentrum des nordamerikanischen Kontinents ausgemacht. Im Unterschied zum verkrusteten mediterranen Becken, ist es durchlässig – und zwar im Hinblick auf seine geologische Struktur („calcarous plain of land“) und zum anderen auf seine verkehrstechnischen Voraussetzungen („navigable arteries“). Das amerikanische Becken verhält sich zu seinem asiatischen Pendant wie ein lebendiger Organismus zu einem Fossil. Der Stall von Bethlehem ist zwar die Wiege aller Kultur, doch 1873 finden Geburten wie einst die des Messias in Amerika statt. Durch diese Verschiebung rechtfertigt Gilpin die absolute Zentralstellung nicht nur des Mississippi-Beckens innerhalb Nordamerikas, sondern auch der USA als Mittelpunkt der zivilisierten Welt („supremely as the sun among the planets“). Auch dieser Anspruch erklärt sich geologisch und zwar mit dem Unterschied zwischen konkavem und konvexem Becken:

„In contrast, the interior of North America presents towards heaven an expanded, *concave* bowl, to receive and fuse into harmony whatsoever enters within its rim. So, each of the other continents presenting the *convex* surface of a bowl reversed, scatter everything from a central apex into radiant distraction.

Political societies and empires have in all ages conformed themselves to emphatic geographical facts. This *Democratic Republican empire* of North America is, then, *predestined* to expand and fit itself to the continent; to control the oceans on either hand, and eventually the continents beyond them.“²⁰⁵

²⁰⁴ Ebd., S. 57 f.

²⁰⁵ Ebd., S. 69.

Das konkave Becken Amerikas erfüllt die Funktion eines Schmelztiegels. Oder die einer Gebärmaschine: durch das Becken des Mississippi bringen sich die USA selbst zur Welt. Das Produkt ist stets das Resultat einer Verwandlung und einer Wiedergeburt. Denn Amerika gebiert sich aus gegebenem Material, aus der hier nicht näher bestimmten kolonialen Vorgeschichte, also der europäischen – oder wie Gilpin eher sagen würde, asiatischen – Tradition.

Mit dem Becken des Mississippi ist nach Gilpin zumindest eine neue Position in der amerikanischen Karte zu markieren. Wenn General Mahan 1904 den Status der USA als den einer Insel bestimmt hatte, und zwar im Sinne einer Schaltzentrale im Zentrum einer imperialen Großmacht, so findet sich diese Figur des Zentrums schon hier bei Gilpin. Nur von einem Zentrum aus lässt sich ein imperialer Anspruch über die kontinentalen Grenzen des eigenen Landes aus (‘the continents beyond them’) begründen.

Wenn Columbus und Humboldt die Apostel dieser Konstruktion waren, dann ähnelt das Becken des Mississippi folgerichtig einem Palmenwipfel. Ob man in der Palme ein apostolisches Insignium oder das zentrale Symbol des Staates Judäa wiedererkennt – wo Palmblätter zu Flüssen werden, erscheint die amerikanische Geographie als Reterritorialisierung eines missionarischen Auftrags:

„The river system of the *Mississippi Basin* resembles a fan of palm-leaf. The stem in the State of Louisiana rests in the Gulf; above, the affluent rivers converge to it from all parts of the compass. From the *east* come in the Homochitto, the Yazoo, the Ohio, the Illinois, and the Upper Mississippi. From the *west*, the Red River, the Washita, the Arkansas, the White, St. Francis, and Osage Rives, the Kansas, the Triple Platte, the L’Eau qui Cours, and the Yellowstone, all navigable rivers of great length and importance. These rivers present a continuous navigable channel of 22,500 miles, having 45,000 miles of shore, an amount of navigation and coast equal to the Atlantic Ocean.“²⁰⁶

Lässt man die Genealogie des Frontier-Projektes – frei nach Gilpin – mit Columbus beginnen, so handelt es sich von da an um das Projekt einer Bewegung von Ost nach West, die zunächst das Erreichen der Atlantikküste und dann die Durchquerung des Kontinents bis zum Pazifik umfasst. Mit der

²⁰⁶ Ebd., S. 66.

transkontinentalen Eisenbahn wird dieses lineare Prinzip durch ein radiales ersetzt. Die Bewegung von Ost nach West, so suggeriert Gilpin, spielt nun keine Rolle mehr, denn mit der Eisenbahn ist das Frontierprojekt abgeschlossen. An ihre Stelle tritt eine Bewegung, die mit der kontinentalen Kolonisation nichts mehr zu tun hat und den Kontinent durch eine verkehrstechnische Beschleunigung ganz im Sinne Mahans auf einen Punkt schrumpfen lässt. Die Bewegung, die sich von hier aus produzieren lässt, überschreitet das auf die Durchquerung des Kontinents gerichtete Projekt bei weitem. Das Becken des Mississippi ist nichts weniger als die geologische Formation einer imperialen Schaltzentrale.

Suters Pech

Der 1925 erschienene Roman „L'Or“ des schweizerischen Schriftstellers Blaise Cendrars hielt sich streng an die historischen Fakten.²⁰⁷ Er erzählt die Geschichte des aus dem badischen Kandern stämmigen Johann August Suter. Der deutsche Einwanderer hatte es in der Neuen Welt zu einem phantastischen Reichtum gebracht, war aber ruiniert, als auf seinem Grundstück im kalifornischen Coloma 1848 das erste Goldnugget gefunden wurde. Coloma lag in Neu-Helvetien und gehörte zu jener ungeheuer großen Landfläche, die Suter zu diesem Zeitpunkt sein eigen nannte.

²⁰⁷ Wenige Jahre nach seinem Erscheinen bot der Roman auch die Vorlage für verschiedene Filmprojekte. Als erster interessierte sich Sergej Eisenstein, der Cendrars 1930 in Paris getroffen hatte, für den Stoff. Eisenstein sollte den Film in den USA für Paramount drehen, die die Filmrechte an Cendrars' Buch von Universal Pictures erworben hatte. Letztlich gaben wohl ideologische Bedenken und die Reaktionen der rechtsnationalen Presse, die der Filmfirma Drohbriefe schickte, den Ausschlag, dass Eisenstein das Projekt wieder entzogen wurde. Charlie Chaplin, mit dem Eisenstein in Hollywood Tennis gespielt hatte, sah dies folgendermaßen: „Das Drehbuch enthielt keine Propaganda, doch weil Eisenstein aus Russland kam, hegte die Paramount später gewisse Befürchtungen.“ 1935 wurde der Film dann schließlich wieder bei Universal von dem routinierten Westernregisseur James Cruze verwirklicht. Als Cendrars ein Jahr später der Pariser Uraufführung beiwohnte, lief parallel dazu ein deutscher Film in den französischen Kinos an. Luis Trenkers „Der Kaiser von Kalifornien“ von 1936 verzichtete allerdings darauf, Cendrars als Urheber der Romanvorlage für den Film zu nennen. Der Schriftsteller verklagte Trenker daraufhin, das Verfahren aber wurde mit dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich stillschweigend eingestellt. Unter Filmhistorikern ist es umstritten ob der „Der Kaiser von Kalifornien“ einfach als Nazi-Western zu betrachten ist, ein „Plädoyer für den Führerbefehl der Landnahme“ (Witte), oder ob hier gar eine zaghafte Regimekritik Trenkers anklingt. Unstrittig ist, dass es sich um den ersten deutschen „Western“ handelt. Vgl.: Witte, Karsten (1988): Filme, die ins Auge gingen: Zur Verwirklichung des Romans ‚Gold‘. In: Cendrars, Blaise ((1925/1988): *Gold. Die fabelhafte Geschichte des Generals Johann August Suter*. Zürich, S. 163ff.

Nachdem der Einunddreißigjährige im Jahr 1834 völlig mittellos auf einem Dampfer namens „Esperance“ in New York gelandet war, hatte er sich buchstäblich vom Tellerwäscher zum „erste[n] Multimillionär der neuen Welt“²⁰⁸ hochgearbeitet und gleichzeitig den nordamerikanischen Kontinent von Ost nach West durchmessen. Suter, der es verstanden hatte, sich mit den jeweiligen Machthabern gut zu stellen, errichtete in Kalifornien schließlich ein gigantisches Wirtschaftsimperium. Viehzucht, Obstplantagen und der erste Weinbau in Kalifornien machten ihn zum ersten Multimillionär auf dem nordamerikanischen Kontinent, Suters Besitzungen, denen er den Namen Neu-Helvetien gab, umfassten die Fläche, auf denen später San Francisco und Sacramento entstanden. Die Biographie des deutschen Einwanderers liest sich wie eine klassische Erfolgsgeschichte im Sinne des Frontier-Mythos; als ein Entwicklungsroman, dem als treibendes Movens die Horizonte des Westens eingeschrieben sind, immer unter dem Gesichtspunkt der Überwindung ungeheurer Distanzen und der Urbarmachung des unwirtlichen Landes. Neu-Helvetien ist, wie Suter in seinen Tagebüchern immer wieder betont, ein „Paradies“, das der Vorstellung vom Garten Eden, die die puritanischen Siedler des 17. Jahrhunderts ihrem Besiedlungsprojekt als moralische Mission zugrunde legten, ziemlich nahe kommt.

Doch so sehr Suter ins Muster der Frontier-Erzählung passt, so tragisch endet seine Geschichte. Das auf seinem Gelände gefundene Goldnugget löst den großen Goldrausch aus. Innerhalb kürzester Zeit wird Suter nun von einer Flut von Goldgräbern überrollt, die zu Tausenden sein Gelände erstürmen und dabei die Farmen niederbrennen, Obstplantagen zertrampeln und die Viehherden töten, so dass innerhalb weniger Monate nur verbrannte Erde zurückbleibt.²⁰⁹ Suter stirbt 1880 mittellos in Washington, angeblich auf den Stufen des Kapitols an einem Herzinfarkt. Vergeblich hatte er

²⁰⁸ Cendrars, Blaise ((1925/1988): S. 73.

²⁰⁹ „Meine Mühlen standen still, sogar die Mühlsteine wurden mir gestohlen. Meine Gerbereien lagen verödet da. Beträchtliche Ledermengen, die in Bearbeitung waren, faulten in den Bottichen. Das Rohleder zerfiel. Alle meine Indianer und Kanaken liefen mit ihren Kindern davon. Sie suchten Gold zusammen und tauschten es gegen Schnaps ein. Meine Hirten verließen ihre Herden, meine Pflanzler die Plantagen und meine Arbeiter das angefangene Werk. Das Korn faulte auf den Halmen. Ich fand keinen Menschen für die Obsternte; in meinen Ställen brüllten meine schönsten Milchkühe vor Hunger. Selbst meine treue Leibwache ergriff die Flucht. Was sollte ich tun? Meine Leute beschworen mich, mit ihnen nach Coloma zu steigen und ebenfalls Gold zu suchen. Gott, wie schrecklich war mir der Gedanke.“Ebd., S. 81 f.

jahrzehntelang vor Gericht versucht, eine staatliche Entschädigung für seine ungeheuren finanziellen Verluste zu erstreiten.

Der Goldrausch von 1848 markiert einen Bruch in der Geschichte der Vereinigten Staaten. Denn das mythische Phantasma der „moving frontier“ war zunächst auf den Raum des nordamerikanischen Kontinents beschränkt. Es setzte daher eine Position innerhalb per se unbegrenzter territorialer Weite voraus, einen Punkt von dem das Land selbst als glatter Raum halluzinierbar war. Der Goldrausch zerstörte diese Konstruktion, da er in mehrfacher Hinsicht für das Erreichen einer Grenze steht. Mit Kalifornien war der äußerste Westen erreicht, und der Pazifik bot gleichsam die natürliche Grenze territorialer Expansion. Auch fällt der Goldfund exakt mit der formellen Eroberung der pazifischen Westgrenze zusammen. Denn am 2. Februar 1848, also nur wenige Tage nach Marshalls Entdeckung, wurde zwischen Mexiko und den USA der Friedensvertrag von Guadalupe Hidalgo geschlossen, der den zweijährigen mexikanischen Krieg beendete und den Einwohnern Kaliforniens die amerikanische Staatsangehörigkeit garantierte. Damit war der Goldrausch eine amerikanische Angelegenheit. Und auch wieder nicht.

Denn eine dritte Koinzidenz blieb nur zunächst unbeachtet. An jenem zweiten Februar, also am Tag des Vertragsabschlusses, landete in San Francisco ein Schiff namens „Eagle“. Die Passagiere waren chinesische Arbeiter, und sie gelten als die ersten Chinesen, die kalifornischen Boden betraten. Bis zum Beginn des Jahres 1849 hatte sich die Zahl der in Kalifornien lebenden Chinesen nicht über 49 erhöht. Doch nun tat der Goldrausch seine Wirkung: in den chinesischen Häfen hingen überall kolorierte Plakate mit den goldenen Hügeln Kaliforniens, Landkarten und Pamphlete aus, und im Jahr 1876 waren bereits 151000 Chinesen in den USA registriert, 116000 davon in Kalifornien.²¹⁰

Wenn die Chinesen auch zunächst als effektive und genügsame Arbeitskräfte hochwillkommen waren, bildete sich bald eine wachsende Feindseligkeit gegenüber den Einwanderern heraus. Dies hatte auch damit zu tun, dass die Goldminen keinen unbegrenzten Gewinn abwarfen und nach wenigen Jahren viele der Minenarbeiter von den Goldfeldern in die Städte übersiedelten, die

²¹⁰ Norton, Henry K. (1924): *The Story of California from the earliest Days to the Present*. Chicago, S. 283.

sich sprunghaft vergrößerten. Allein die Bevölkerung von San Francisco war zwischen 1847 und 1849 von unter Tausend auf 20.000 Einwohner angewachsen. In diesen Jahren entstanden die ersten Chinatowns, in denen die Chinesen unter weitgehend hermetischem Verschluss vor der übrigen Bevölkerung lebten. Ein Papier der Stadtverwaltung von San Francisco aus dem Jahr 1876 bringt die mittlerweile manifeste Chinesenfeindlichkeit auf den Punkt:

“All comparisons between Irish and German immigration and that of the Chinese are unjust. The former make their homes here, buy farms and homesteads, are of the same general race, are buried here after death, and take an interest and aid in all things pertaining to the best interests of the country. The Chinese come for a season only; and, while they give their labor, they do not expend the proceeds of such labor in the country. They do not come to settle or make homes, and not one in fifty of them is married. Their women are all suffering slaves and prostitutes, for which possession murderous feuds and high-handed cruelty are constantly occurring. To compare the Chinese with even the lowest white laborers is, therefore, absurd.”²¹¹

Die vermeintliche Unfähigkeit der Chinesen, feste Verhältnisse zu begründen, sei es im Hinblick auf den Hausbau oder auf Ehe und Familiengründungen, unterscheidet sie von der ‚weißen Rasse‘ der europäischen Immigranten. Als transitorisches Element unterlaufen sie skandalöserweise das Besiedlungsprojekt selbst. Völlig abgesehen von der Tatsache, dass der größte Zuzug von Arbeitern nicht aus Asien, sondern dem kontinentalen Osten erfolgte, wird den Chinesen die Schuld für das Ende des kontinentalen Siedlungsprojekts und das Unterlaufen seiner Moral gegeben. Denn diese fokussierte die Keimzelle der Siedlerfamilie als Garant gesellschaftlicher Integrität. Den Fokus der Chinesenfeindlichkeit boten die neu entstandenen Chinatowns. Sie galten als Brutstätten der Amoral. Von Glücksspiel, Prostitution und vor allem dem Opium befürchtete man eine Aushöhlung der noch jungen westamerikanischen Städte von ihrem Zentrum her.

Colonel Albert S. Evans lieferte in seinem Buch „A la California“ von 1873 eine ausführliche Beschreibung der Bordelle und Spielhöllen der Chinatown von San Francisco. Für Evans bildet Chinatown eine Art Abfluss, einen

²¹¹ *San Francisco Real Estate Circular* (1874): September-Ausgabe

Strudel der Amoral, die Kloake inmitten der noch jungen amerikanischen Stadt.

“EVERY city on earth has its special sink of vice, crime and degradation. [...] San Franciscans will not yield the palm of superiority to anything to be found elsewhere in the world. Speak of the deeper depth, the lower hell, the maelstrom of vice and iniquity from whence those who once fairly enter escape no more forever and they will point triumphantly to the Barbary Coast, strewn from end to end with the wrecks of humanity, and challenge you to match it anywhere outside of the lake of fire and brimstone.”²¹²

In Chinatown sieht Evans den Malstrom schlechthin. Die „wrecks of humatiy“ an der „Barbary Coast“ sind gleichsam der Preis, den die entstehende Urbanität für die erste Euphorie der Goldgräber zu entrichten hatte. Der Opiumrausch beerbt den langsam versiegenden Goldrausch, während die Chinesen an der Westküste zur alttestamentarischen Strafe werden, die den Pazifik in ein Meer aus Feuer und Schwefel (fire and brimstone)²¹³ verwandeln. Evans' Bericht erschien übrigens posthum, da er ein Jahr später selbst zum Schiffbrüchigen wurde – er sank mit einem Dampfer auf der Fahrt von New York nach Havanna.

Vor diesem Hintergrund erscheint Johann August Suter als einer der letzten seiner Art. Neu-Helvetien, von dem nach 1848 nur verbrannte Erde blieb, wird als Erfüllung der Verheißung von „gods own country“ nun zu einem Stück Geschichte. Ebenso emblematisch stehen die Chinesen hingegen für den Bruch dieser Erzählung.

Mit den Goldschürfern ist der glatte Raum, als der das Land im Bild einer unermesslich weiten Prärie halluziniert wurde, porös geworden. Die räumlichen Fluchten, die dem Bewegungsstrom der Siedler entsprachen, erfahren eine bislang ungekannte Fokussierung – sie brechen ins Erdinnere. Im Bild des Körpers gesprochen, bedeutet dies eine Penetration des Landes, das in der Rethorik der Puritaner als „virgin land“ vorgestellt worden war²¹⁴.

Die Goldadern ersetzen den Besiedlungsstrom durch einen Kapitalstrom, der wiederum die Stadtgründungen an der Westküste hervorbringt. Chinatown

²¹² Evans, Col. Albert S. (1873): *A la California. Sketch of Life in the Golden State*. San Francisco

²¹³ Vgl.: Psalmen 11, 5-6, Hesekiel 38, 22, Jesaia, 34, 9

²¹⁴ Vgl.: Brunotte, Ulrike (1998): *Puritanismus und Pioniergeist. Die Faszination der Wildnis im frühen amerikanischen Puritanismus*. Typoskript, S. 284.

kann von nun an als Manifestation dieses Bruches und als Loch, Abfluss und Strudel begriffen werden, den das Erreichen der Grenze im nationalen Imaginären der USA produziert.

Die Pequod

James Fenimore Cooper starb am 14. September 1851, kurz nachdem eine Neuauflage von „The Prairie“, fünften und letzten Teil seines „Leatherstocking“-Zyklus aus dem Jahr 1827 erschienen war. Coopers Vorwort zu dieser Auflage macht deutlich, dass er „The Prairie“ als eine Art Testament des Wilden Westens begreift. Zu einer Zeit, in der der Bau einer Eisenbahn durch die großen Weiten der Prärie reale Formen annehme, sei der Wildnis ihr Schrecken genommen. „The Prairie“ schildert die letzten Lebensjahre des Lederstrumpf, in denen er die Karriere eines Jägers und Kriegers beschließt, da ihn die Zivilisation aus den Wäldern vertrieben und an einen einsamen Ort in der Prärie verschlagen hat. („The sound of the ax has driven him from his beloved forests to seek a refuge“.)²¹⁵ Im Jahr 1851 ist der Westen für Cooper bereits verschwunden: „Since the original publication of this book, the boundaries of the republic have been carried to the Pacific, and the ‘settler’, preceded by the ‘trapper’, has already established himself on the shores of that vast sea.“²¹⁶

In dem Moment, in dem die Grenzen in den Pazifik getrieben werden, geht der Westen über Bord. Es erscheint also nur folgerichtig, dass im selben Jahr ein Roman erscheint, der dieses Überborden thematisiert: Herman Melvilles „Moby Dick“. Dreizehn Jahre nach Edgar Allan Poes „Arthur Gordon Pym“²¹⁷ handelt es sich erneut um den Bericht einer Expedition aus dem Neu-Englischen Walfänger-Hafen Nantucket, diesmal nicht auf der Suche nach Wärme-Oasen in der Antarktis, sondern nach einem ähnlich unwahrscheinlichen Ereignis: es geht um die Jagd auf Moby Dick, den

²¹⁵ Cooper, James Fenimore (1851/1964): *The Prairie. A Tale*. New York/Toronto, S. vii.

²¹⁶ Ebd.: S.vi.

²¹⁷ Poe, Edgar Allan (1837/1994): *Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket*. In: Gesammelte Werke in 5 Bänden, Bd. IV, Zürich

weißen Wal, mit dessen Erscheinen überall auf den Weltmeeren gerechnet werden muss.

Nantucket liegt unweit von Boston, wo 1630 die *Arbella* unter Winthrop, dessen Namen das entsprechende Stadtviertel noch heute trägt, landete – ob Tyrone Slothrops Urahne nun an Bord war oder nicht. Zur selben Zeit bekriegten sich am nahegelegenen Connecticut-River die Mohikaner und die Pequods. Letztere gaben dem Schiff, das Melville auf die Jagd nach dem weißen Wal gehen lässt, seinen Namen. Wenn ein 'Pequod' genanntes Walfangschiff von Nantucket aus in See sticht, unterliegt diese Szene einer doppelten urszenischen Codierung:

„Und obwohl neuerdings New Bedford die Walerei mehr und mehr an sich reißt und das arme alte Nantucket in dieser Beziehung weit hinterherhinkt, so war Nantucket doch das große Vorbild – das Tyrus dieses Karthago –, der Ort wo erstmals in Amerika ein Wal erlegt und an Land gebracht worden ist. Von wo als von Nantucket sind jene Ur-Walfänger, die Indianer, in ihren Kanus zur Jagd auf den Leviathan aufgebrochen?“²¹⁸

Die Ursprünge Nantuckets selbst sind ebenfalls indianisch seit der Zeit, da „die Insel durch Rothäute besiedelt wurde.“²¹⁹ Die Pequod ist ein amerikanisches Schiff. Ihre Besatzung besteht aus Walfängern, die in New Bedford und Nantucket auf ihren Einsatz warten. Es handelt sich um Seeleute, die ungeachtet ihrer ursprünglichen Herkunft alle Amerikaner sind. Ihre nationale Identität und die Einheit, die die Schiffsbesatzung stellvertretend für die ganze Nation darstellt, gründet Melville auf die adamitische Genealogie. „Wie schweigende Schildwachen stehen da Tausende und aber Tausende aus Adams Geschlecht, in Meeresströmereien versunken.“²²⁰

R.W.B. Lewis hebt in seiner Arbeit über den 'amerikanischen Adam' in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und insbesondere den adamitischen Status von Kapitän Ahab hervor. Die prominente Stellung der Adams-Figur in der amerikanischen Mythologie sieht Lewis durch das Bedürfnis nach der Verkörperung eines Helden begründet, der für einen steten Neuanfang und

²¹⁸ Melville, Herman (1851/1956): *Moby Dick oder der Wal*. Übertragen von Alice und Hans Seiffert. Leipzig, S. 41 f.

²¹⁹ Ebd., S. 123.

²²⁰ Ebd., S. 34.

den Bruch mit der Vergangenheit einstehe und dadurch zum Insignium der nationalen amerikanischen Genese taue:

„the American myth saw life and history as just beginning. [...] It introduced a new kind of hero, the heroic embodiment of a new set of ideal human attributes.[...] ‘Our national birth,’ declaimed the *Democratic Review* in 1839, ‘was the beginning of a new history ... which separates us from the past and connects us with the future only.’[...] It was not surprising in a Bible-reading generation, that the new hero (in praise or disapproval) was most easily identified as Adam before the Fall. Adam was the first, the archetypal man. [...] The world and history lay all before him.“²²¹

Tatsächlich dürften bibelkundige Moby-Dick-Leser in der Erzählerfigur Ismael aber auch den in die Wüste verstoßenen erstgeborenen Sohn Abrahams²²² wiedererkannt haben. Wenn Amerika also als Geschlecht Adams vor dem Fall auftritt, handelt es sich eher um die Proklamation eines Neuanfangs als um eine tatsächliche Geschichtsvergessenheit. Es geht um die Behauptung einer neuen eigenen Genealogie, die Melville stets vor der Negativfolie der alten Welt entwirft. Die beiden Pole dieses Entwurfs sind England und die USA und die politische Opposition von Monarchie und Demokratie. Dabei ersetzt Melville nicht einfach das Alte durch etwas Neues – in der Demokratie reterritorialisiert sich die Monarchie, wenn der Kapitän in die Position des Königs einrückt:

„Es ist ein wunderlicher Mensch, der Kapitän Ahab – so denken manche –, aber ein guter Mensch. [...] Er ist ein großer Mann, gottlos und gottähnlich, spricht nicht viel, aber wenn er spricht, verlohnt sich das Zuhören. [...] er ist Ahab, Junge, und Ahab weißt du, war einstmals ein gekröntes Haupt und ein König!“²²³

Die Differenz zwischen dem Gottlosen und Gottähnlichen, entspricht der Differenz zwischen dem historischen König Ahab und dem Kapitän gleichen Namens. Bis in die Insignien der Macht spiegelt sich dieses Verhältnis:

„Es heißt, daß in den alten Wikingertagen die Throne der meerliebenden Dänenkönige aus den Stoßzähnen des Narwals geschnitzt waren. Wer

²²¹ Lewis, R.W.B (1955): *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago, S. 5.

²²² Vgl.: Ranke Graves von, Robert / Patai, Raphael (1986): *Hebräische Mythologie. Über die Schöpfungsgeschichte und andere Mythen aus dem Alten Testament*. Reinbek, S. 194 ff.

²²³ Melville, Herman (1851/1956): S. 150.

konnte Ahab auf seinem knöchernen Dreifuß sitzen sehen, ohne der Königswürde zu gedenken, deren Sinnbild dieser Thronszitz war. Denn ein Fürst der Planken war Ahab, ein König zur See und ein hoher Gebieter Leviathans.“²²⁴

Die Differenz zwischen der Monarchie der alten Welt und einem demokratischen Königtum zur See markiert den genealogischen Schnitt, eine Wunde, die Ahab selbst beklagt:

„Ist denn die Krone, die Eisenkrone, die ich trage, mir zu schwer? Sie funkelt doch von manchem Edelstein; und wenn auch ich, der Träger, nicht die Blitze sehe, die weithin aus ihr sprühen, so fühle ich doch dunkel, daß ich trage, was blendet und betört. Eisen ist's das weiß ich – nicht Gold. Und gesprungen ist sie – das spüre ich; ihr schartiger Rand reibt mich so wund, als poche mein Hirn ans harte Metall; allein: aus Stahl ist mein Schädel, von der Art, die unbehelmt den schmetterndsten Schlägen trotzt.“²²⁵

Die Goldkrone des Monarchen hat sich auf Kapitän Ahabs Kopf zu einer Blitze-werfenden Eisenkrone verwandelt. Der Sprung in der Krone ist die Spur dieses Bruches, der so schmerzhaft ist, dass ihm nur ein metallischer Schädel widersteht.

In diesem Kontext wird vielleicht verständlich, was sich D.H. Lawrence unter der Metamorphose des Neu-Engländers vorstellte, die er als Destruktion des Organischen durch das Maschinelle in Verbindung mit der Errichtung der Demokratie beschreibt. In „The Spirit of Place“ von 1918 heißt es:

„The New Englanders, wielding the sword of the spirit backwards, struck down the primal impulsive being in every man, leaving only a mechanical, automatic unit. In so doing they cut and destroyed the living bond between men, the passional contact. And for this passional contact gradually was substituted the mechanical bond of purposive utility. The spontaneous passion of social union once destroyed, then it was possible to establish the perfect mechanical concord, the concord of a number of parts to a vast whole, a stupendous productive mechanism. And this, this vast mechanical concord of innumerable machine-parts, each performing its own motion in the intricate complexity of material production, this the clue to the western democracy.“²²⁶

²²⁴ Ebd., S. 217.

²²⁵ Ebd., S. 275.

²²⁶ Lawrence, D.H. (1918/1962): *The Symbolic Meaning. The uncollected versions of Studies in Classic American Literature*. London, S. 27.

Ahab ist ein passender Protagonist des Lawrenceschen Modells. Aufgrund der imaginären Eisenkrone auf seinem Metallschädel und des künstlichen Walratbeines kann er durchaus als ‚mechanical concord of machine-parts‘ gelten. Auch scheint seine Jagd auf den weißen Wal von einer gleichbleibenden maschinenhaften Insistenz (‚a stupendous productive mechanism‘) angetrieben zu sein. Kapitän Ahabs Mission ist auf ein klares Ziel gerichtet: „Mein Zerstückler wird durch mich zerstückelt werden.“²²⁷

Analog zu französischen Guillotineklingen ist das ‚sword of the spirit‘ der Neu-Engländer der symbolische Ausdruck eines Königsmordes, auf den eine Demokratie mit monarchischen Insignien folgt. So beschwört der Erzähler nicht mehr die „Würde der Könige und Amtsgewänder“ belehnt mit „Ämtern und Talaren“, sondern den „gerechten Geist der Brüderlichkeit, der du einen Königsmantel des Menschentums über alle meiner Gattung deckst.“²²⁸ Anstatt einfach einem psychoanalytisch zu verstehenden Vatermord Ausdruck zu verleihen, pointiert der „Geist der Brüderlichkeit“ bei Melville einen politisch-historischen Vorgang. Auch hier gilt, was Deleuze über Melvilles Bartleby gesagt hat:

„Es handelt sich nicht um eine individuelle oder besondere, sondern um eine kollektive Angelegenheit, um die Angelegenheit eines Volkes oder eher aller Völker. Das ist kein Ödipusphantasma, sondern ein politisches Programm. [...] Amerikaner ist der, der sich von der englischen Vaterfunktion freigemacht hat, es ist der Sohn eines zerbröselnden Vaters, Sohn aller Nationen.“²²⁹

In diesem Sinne ist im Roman die Blutsbrüderschaft zwischen Quiqueg und Ismael zu verstehen.²³⁰ Der edle Wilde Quiqueg, dessen Vater ein „Oberhäuptling, ein König“²³¹ war, bricht aus der Erbfolge seines Südseestamms aus und geht als ‚Sohn aller Nationen‘ ein symbolisches Verwandschaftsverhältnis mit dem Neu-Engländer Ismael unter dem Dach der nationalen Hybrididentität der USA ein. Zur Besiegelung dieses Paktes und zur Versiegelung der Vergangenheit überreicht er ihm zu diesem Anlass einen einbalsamierten Kopf.²³²

²²⁷ Melville, Herman (1851/1956): S. 276.

²²⁸ Ebd., S. 199 f.

²²⁹ Deleuze, Gilles (1994): *Bartleby oder die Formel*. Berlin, S. 48.

²³⁰ Melville, Herman (1851/1956): S. 105.

²³¹ Ebd., S. 113.

²³² Ebd., S. 108.

In diesem Modus wird das alte genealogische Modell, das sich auf den Stammbaum gründet und einer zeitlichen Vertikalen verpflichtet ist, durch eine räumliche Horizontale ersetzt. Der Pakt der Blutsbrüderschaft stellt eine territorial übergreifende Verwandtschaft her, in der die 'Söhne aller Nationen' zu einer Familienbildung fähig sind, die nicht einmal auf Frauen und Fortpflanzung angewiesen ist. In diesem Sinne ist es Ismael möglich, Quiqueg nicht nur als Bruder, sondern auch als Brautgemahl anzusehen:

„Allmählich aber traten die Ereignisse der vergangenen Nacht fein säuberlich wieder vor mich hin, in nüchterner Wirklichkeit, und ich lag ganz meiner komischen Bedrängnis hingegeben. Denn wie ich mich auch mühte, seinen Arm wegzuschieben, mich seiner Bräutigamsumarmung zu entwinden - er hielt mich, schlafend wie er war, so fest umschlossen, als solle nur der Tod mich und ihn scheiden.“²³³

So wenig es bei der Befreiung von der „englischen Vaterfunktion“ um einen Vaternord im Sinne der Psychoanalyse handelt, so wenig geht es bei der Eheschließung zwischen Quiqueg und Ismael um Sexualität oder Homoerotik. Vielmehr wird im Kleinen ein Funktionszusammenhang besiegelt, in dem das Schiff als Junggesellenmaschine unter dem Banner der Brüderlichkeit steht – im 115. Kapitel trifft die Pequod auf einen anderen Walfänger aus Nantucket mit dem Namen 'Junggesell'²³⁴ – eine Maschine, die letztlich auf die Produktion von Menschen selbst programmiert ist. Als sein künstliches Bein zerbricht, lässt sich Kapitän Ahab vom Zimmermann und Schmied dieses Schiffes ein neues anfertigen. Hier wird deutlich, dass es in Ahabs Sicht nicht um die Fertigung von Prothesen, sondern von Menschen geht:

„Nun Menschenmacher?'
'Gerade zur rechten Zeit, Sir. Wenn's dem Herrn Kapitän beliebt, will ich gleich mal die Länge anzeichnen. Darf ich Maß nehmen, Sir?'
'Maß nehmen für ein Bein! nicht schlecht. Nun, 's ist nicht das erste Mal. Nur zu! Hier, halt den Finger drauf. Einen tüchtigen Schraubstock hast du da, Zimmermann; laß mich seinen Griff noch einmal fühlen. So, so; der preßt ganz herzhafte.'
'O ja, Sir, er zerbricht Knochen...Vorsicht, Vorsicht!'

²³³ Ebd., S. 72.

²³⁴ Ebd., S. 756 ff.

‘Sei unbesorgt, ich liebe eine feste Faust; ich liebe es in dieser aalglatten Welt etwas zu fühlen, das festzuhalten weiß, Mann. Was tut Prometheus dort?...der Schmied meine ich...was tut er?’

‘Er wird jetzt wohl die Schnalle schmieden, Sir.’

‘Gut so. Ihr arbeitet Hand in Hand; er liefert die Muskeln zu dem Knochen. Eine grimmige rote Flamme hat er dir entfacht!’²³⁵

Die Hände der Schiffshandwerker und das prometheische Feuer auf Deck verwandeln Ahab selbst zur Junggesellenmaschine: „statt ‘ner Frau hat er ‘nen Stock aus Walknochen!“²³⁶

Wenn Lawrence den maschinellen Charakter westlicher Demokratien in Abgrenzung von monarchischen Systemen auch an einer neuen Effizienz in materialen Produktionsverhältnissen festmacht, dann gilt diese Differenz in „Moby Dick“ für die Ökonomie des Walfangs. Während das von amerikanischen Walfängern gewonnene Walöl in der nationalen Industrie als Schmier- oder Brennöl zum Einsatz kommt, wird den englischen Walfängern eine andere Absicht unterstellt:

„Gewiß weiß ich aber, daß bei der Krönung eines Königs Haupt feierlich mit Öl beträufelt wird, genau wie ein Salathaupt. Soll man etwa annehmen, sie ölen es, wie wenn man Maschinen ölt, damit sein inneres Getriebe dann wie geschmiert läuft? Manche Betrachtung wäre hier anzustellen über Sinn und Stoff dieser Königsweihe; denn im täglichen Leben erachten wir einen Menschen für niedrig und verächtlich, wenn er sich Öl ins Haar schmiert.“²³⁷

Wenn das Öl hier einmal für den König, und einmal für alle gewonnen wird, kommen zugleich zwei konträre Gesellschaftsentwürfe auf den Begriff. Es geht, schlicht gesagt, um die Schmierung zweier unterschiedlicher Maschinen: Engländer regeln die Erbfolge am Königshof, während Amerikaner die Wirtschaft ihres Landes versorgen. So werden Königshäupter zu Salatköpfen.

Die Pequod ist eine Miniatur der amerikanischen Gesellschaft. Wenn sich in der Schiffsbesatzung Neu-Engländer, ehemalige Südseesklaven und Indianer als unterschiedslose ‘Söhne aller Nationen’ und Brüder begegnen, dann spiegelt die Mission des Schiffes en miniature den Entwurf der amerikanischen Gesellschaft. Melvilles Vision einer geeinten Nation hat die

²³⁵ Ebd., S. 724.

²³⁶ Ebd., S. 728.

²³⁷ Ebd., S. 195.

Indianerkriege bereits als historische Etappe in die Genese einer nationalen Einigung integriert. So hat der indianische Harpunier Tashtego Pfeil und Bogen längst mit der Harpune vertauscht.

„Tashtegos langes, glattes, pechschwarzes Haar, seine hohen Wangenknochen und die dunklen Mandelaugen – orientalisch groß für einen Indianer, aber von eisigem Feuer – all das erwies ihn unbezweifelbar als Erben des reinen Blutes jener stolzen Krieger und Jäger, die auf der Spur der großen Elche von Neu-England, den Bogen in der Hand, auf dem Festland die heimischen Wälder durchstreiften. Doch Tashtego witterte nun nicht mehr auf der Fährte leichtfüßiger Tiere des Waldes, sondern jagte im Kielwasser der großen Wale auf dem Ozean; und des Sohnes nie versagende Harpune vertrat den unfehlbaren Pfeil der Väter.“²³⁸

In dem Moment, in dem der Westen über Bord gegangen ist, muss der Ozean die Prärie vertreten. Sowie die Landvermesser und der Klang der Axt den Westen des Lederstrumpf zerstört haben, in dem er, mit Deleuze/Guattari gesprochen, den glatten nomadischen Raum in einen gekerbten Siedlungsraum verwandelt hat, tritt der per se glatte Raum des Ozeans das Erbe der Prärie an:

Der „Raum der Seßhaftigkeit wird durch Mauern, Einfriedungen und Wege zwischen zwei Einfriedungen eingekerbt, während der nomadische Raum glatt ist und nur mit ‘Merkmalen’ markiert wird, die sich mit dem Weg verwischen und verschieben. [...] Das Meer ist vielleicht der bedeutsamste der glatten Räume“²³⁹.

Auf hoher See hinterlassen Einkerbungen keine Spuren, so erklärt sich Ahabs Lust an der Prothetik, die eine Einkerbung und Maschinisierung seines Körpers als dem letzten Territorium bedeutet, das es ihm ermöglicht „in dieser aalglatten Welt etwas zu fühlen, das festzuhalten weiß“. Ahabs Walratbein weist den Seefahrer als stillgestellten, als verkrüppelten Nomaden aus.²⁴⁰ Die Einkerbung in der Mensch-Maschinen-Symbiose vernichtet die Unendlichkeit des glatten Raumes und machen den Körper zum Zielpunkt oder ‘letzten Planeten’ einer ehemals ‘exokolonisatorischen’ Bewegung. Die territoriale Weiten der See haben sich auf den Raum des Körpers zusammengezogen.

²³⁸ Ebd., S. 204 f.

²³⁹ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1989/1992): S. 524 ff.

²⁴⁰ In dieser Hinsicht kann es nicht verwundern, wenn Ahab als Protagonist des Cyborg-Comics „Ahab“ wieder auftaucht. Vgl.: Gray, Chris Hables (1995): *The Cyborg Handbook*. New York, London, S. 475.

So ist das 79. Kapitel, das sich mit der Physiognomie des Walkopfes befasst, mit „Die Prairie“²⁴¹ überschrieben.

„Wenige Stirnen sind, die [...] sich so stolz erheben und so tief niederwölben, daß die Augen darunter als klare, ewige, gezeitenlose Bergseen ruhen; und hoch über diesen meint ihr in den Falten solcher Stirnen geweihten, zur Tränke abwärts weidenden Gedanken nachzuspüren, so wie der Hochlandjäger des Wildes Spur im Schnee verfolgt. Beim großen Pottwal aber ist diese mächtige und hohe göttliche Würde, die der Stirn innewohnt, so grenzenlos gesteigert, daß ihr bei diesem Anblick die Gottheit wie die dunklen Mächte überwältigender fühlt als bei der Betrachtung irgendeines anderen Geschöpfes in der beseelten Natur.“²⁴²

Die Ausmaße des Wals werden in den Termini des Erhabenen als derart gigantisch beschrieben, dass eine jegliche Schilderung von vornherein als zum Scheitern verurteilt angesehen wird und als letzte Konsequenz eine Flucht in eine negative Ästhetik unter dem Zeichen des Bilderverbots hat:

„Der Wal in seiner übermächtigen Leibesgröße bildet ein höchst ergiebiges Thema, das eine breit angelegte, umfassende und vom Einzelnen ins Allgemeine reichende Darstellung erheischt. Selbst wenn ihr wolltet, könntet ihr ihn nicht auf engem Raum zusammenpressen. [...] Ohne mein Zutun dehnen sich meine Schriftzeichen zu Plakatmajuskeln. [...] Gebt mir den Krater des Vesuv als Tintenfaß!“²⁴³

Dem Erzähler Ismael bleibt schließlich nur noch die Darstellung im Abstraktum der Zahl: „Die Skelettmaße, die ich nun aufzeichnen werde, sind Wort für Wort von meinem rechten Arm abgeschrieben, in den ich sie hatte tätowieren lassen“.²⁴⁴

Das mythische Double des Wals, der Leviathan, wird in seinem Gestus der Weltumspannung vom Alten Testament an als undarstellbar groß gedacht. Melvilles Wal hat eine Größe angenommen, die erzählerisch – zumindest unter Verwendung gebräuchlicher Tintenfässer – offenbar kaum zu bewerkstelligen ist und daher nach einer abstrakten Darstellung in der Notation der Skelettmaße verlangt. Der emphatischen Darstellung dieser unwahrscheinlichen Größenverhältnisse korrespondiert die Unwahrscheinlichkeit der Romanhandlung selbst. Denn die Jagd auf Moby

²⁴¹ Melville, Herman (1851/1956): S. 537 ff.

²⁴² Ebd., S. 539.

²⁴³ Ebd., S. 702 f.

²⁴⁴ Ebd., S. 698.

Dick gehorcht einem besonderem Gesetz: Anders als bei einer gewöhnlichen Walfangexpedition geht es Kapitän Ahab nicht darum, loszusegeln, so viele Wale wie möglich in so kurzer Zeit wie möglich zu erlegen und mit dem Ertrag wieder zurückzukehren. Ahabs Mission gilt ausschließlich der Jagd eines bestimmten Tieres, das jedoch überall auf den Weltmeeren auftauchen kann. Das erzählerische Faktum, dass Moby Dick tatsächlich vor den japanischen Gestaden gefunden wird, wo er die Pequod versenkt und die Besatzung bis auf Ismael eliminiert, vernichtet zugleich jegliche den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gehorchende Raumvorstellung. Das Eintreten dieses nicht für möglich zu haltenden Falles zieht den globalen Raum, den die Pequod in ihrer Weltumsegelung beinahe ganz durchmessen hat, auf einen einzigen Punkt, einen Wirbel, zusammen. Insofern formuliert Melville eine nomadische Dynamik, die eine Geschwindigkeit, aber keine Bewegung aufweist, so wie es Deleuze/Guattari für die nomadische Kriegsmaschine konstatieren.

„Die Bewegung bezeichnet den relativen Charakter eines Körpers, der als „eins“ bezeichnet wird und der von einem Punkt zum anderen geht; *die Geschwindigkeit dagegen konstituiert den absoluten Charakter eines Körpers, dessen irreduzible Teile (Atome) einen glatten Raum wie ein Wirbel besetzen oder füllen*, mit der Möglichkeit, plötzlich an irgendeinem Punkt aufzutauchen.[...] Kurz gesagt, man könnte sich darauf einigen, daß nur Nomaden eine absolute Bewegung, das heißt Geschwindigkeit haben; die Wirbel- oder Drehbewegung gehört wesentlich zu ihrer Kriegsmaschine.“²⁴⁵

Was die Pequod anbelangt, wird diese ‘absolute Bewegung’, die eine stillgestellte Bewegung, ein Rotieren ist, explizit – und zwar in ihrem Untergang. Ein gesunkenes Schiff kann sich nicht mehr linear fortbewegen. Melville lässt keinen Zweifel daran, dass dieses Ende von Linearität eine Konsequenz der umrundenden Bewegung, also der Weltumsegelung selbst ist:

„Wäre die Welt eine unendliche Ebene und könnten wir ostwärts segelnd je neue Räume erreichen, Dinge schauen, lieblicher und wundersamer als alle Zykladen und Salomonen, dann läge glückhafte Verheißung in der Fahrt. Doch wenn wir geheimnisvollen Traumgebilden nachjagen, wenn wir, dämonisch Getriebene, auf stürmenden Kiel die Dämonischen Schatten hetzen, die jedes Menschen Herz einmal heimsuchen – ach, indes wir sie rund um den Erdball zu verfolgen wähnen, führen sie uns Irre in öde

²⁴⁵ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1980/1992): S. 524 f.

Wüsteneien oder lassen uns auf halbem Wege sinken, übermannt von Tod und Untergang.“²⁴⁶

In diesem Moment erscheinen die Leute von Nantucket, jene „Meeres-Eremiten“, denen „zwei Drittel des Erdballs aus Land und Wasser“ gehören²⁴⁷, als stillgestellte Nomaden. Ganz wie ein gewöhnlicher Festländer, der irgendwo mit der Uhr in der Hand auf seinen Zug wartet.

„Und wie die Eisenbahn, der mächtige Schienenleviathan unserer Tage, uns in jedem ihrer Schritte so völlig vertraut ist, daß wir mit der Uhr in der Hand ihre Geschwindigkeit nachprüfen können wie der Arzt den Puls des Neugeborenen, daß wir ohne weiteres sagen können, der und der Zug werde um die und die Zeit den und den Ort erreichen – fast ebenso berechnen die Nantucketer zuweilen den Gang des Leviathans der Tiefe.“²⁴⁸

Exkurs: Zeitstrudel

„Nennt mich Ismael.“²⁴⁹ So stellt sich der Erzähler zu Beginn seiner Geschichte vor. Sein wirklicher Name, so scheint es, tut nichts zur Sache. Ismaels leibliche Mutter ist der Pazifische Ozean, der ihn im selben Moment zur Welt bringt, da er alle übrigen Expeditionsteilnehmer verschlingt. Seine Adoptivmutter ist ein Schiff, die Rahel, die ihn aus den Fluten birgt, Ismael selbst ist das Findelkind, das zum Zeugen und Autor einer unwahrscheinlichen Geschichte werden muss:

„‘Und ich bin allein entronnen, daß ich dir’s ansagte.’
HIOB

Das Drama ist zu Ende. Warum tritt da noch einer vor den Vorhang? – Weil einer den Schiffbruch überlebte.

Nach dem Verschwinden des Parsen hatte sich’s gefügt, daß ich derjenige war, den die Schicksalsmächte zum Bugmann in Ahabs Boot bestimmten, da der frühere Bugmann an die Stelle des Parsen trat; daß ich derjenige war, der achteraus sackte, als am letzten Tage die drei aus dem überkippenden Boot geschleudert wurden. So trieb ich am Rande der nachfolgenden Szene und sah alles mit an; doch der schon kraftlos gewordene Sog des gesunkenen Schiffes erreichte mich nur allmählich, und sachte wurde ich nach dem sich

²⁴⁶ Ebd., S. 377.

²⁴⁷ Ebd., S. 124 f.

²⁴⁸ Ebd., S. 843.

²⁴⁹ Ebd., S. 33.

schließenden Strudel gezogen. Als ich anlangte, war er verebbt zu einem weißschaumigen Teich. Um und um auf immer engerer Bahn rollte ich, ein anderer Ixiom, um die knopfähnliche dunkle Blase im Mittelpunkt des langsam rotierenden Kreises. Ich erreichte diesen Nabel; da brach die dunkle nach oben, und der 'Pequod' Rettungsboje, Quiquegs Sarg, den seine kunstreiche Feder freigegeben hatte, stieg mit mächtigem Auftrieb in die Höhe und schoß nun der Länge nach aus der See, fiel über und schwamm neben mir. Von diesem Sarg fast einen ganzen Tag und eine Nacht über Wasser gehalten, trieb ich auf einer schwermütig milden See, die um mich rauschte wie von Klagechören. [...] Am zweiten Tage kam ein Segel näher, näher, und nahm mich endlich auf. Es war die schweifend kreuzende 'Rahel', die immer noch ihre verlorenen Kinder suchte, aber nur einen anderen Verwaisten fand.

FINIS²⁵⁰

Der Sarg, der wie eine rettende Plazenta des Mutterschiffs aus dem 'Nabel' des Strudels auftaucht, wird die Barke des 'Verwaisten' und Findelkinds Ismael. Seine Rettung durch die Rahel, die sich auf der Suche nach ihren 'verlorenen Kindern' befindet, ist eine Annahme an Kindesstatt – eine Adoption – und rückt den elternlosen Ismael in die Position des Helden und Paten einer neuen Genealogie. Insofern bedeutet Melvilles fettgedrucktes 'FINIS' zugleich einen Anfang, einen Anfang in Form von Ismaels Zeugenschaft – sein Bericht ist mit dem Roman identisch.

Naheliegender erscheint hier der Hinweis auf einen anderen dem Strudel entstiegene Zeugen, den Erzähler aus Edgar Allan Poes „Ein Sturz in den Malstrom“ von 1841²⁵¹. Wenn der Strudel in „Moby Dick“ die Vorstellung der Welt als einer „unendlichen Ebene“ zunichte macht, indem sich die Reise der „Pequod“ im Moment ihres Untergangs auf einen Punkt fokussiert und sich die horizontale Bewegung des Schiffes in eine vertikale wandelt, so geht es Edgar Allan Poe von vorneherein um eine vertikale Falllinie. Denn mit Athanasius Kircher geht der Erzähler davon aus, „daß es im Zentrum der Rinne des Malstroms einen Abgrund gebe, der den ganzen Erdball durchdringe und in irgendeiner sehr entlegenen Gegend wieder münde – mit einiger Entschiedenheit wird in einem Falle der Bottnische Meerbusen genannt.“²⁵²

²⁵⁰ Ebd., S. 872 f.

²⁵¹ Poe, Edgar Allan (1841/1994): „Ein Sturz in den Malstrom“. In: *Geammelte Werke in 5 Bänden*, Bd. II, S. 292 ff.

²⁵² Ebd., S. 299.

Die Vorstellung eines solchen vertikalen Risses lässt die Idee horizontaler Weiten von vornherein im Sog des Strudels verschwinden. So kann es nicht verwundern, dass auch Poe den amerikanischen Westen gleichsam im Wasserstrudel versinken und gleichsam auf einen akustischen Fokus zusammenschrumpfen lässt: „Während der alte Mann noch sprach, vernahm ich ein lautes und stetig wachsendes Tönen, ähnlich dem Urgebrüll einer Riesenherde von Büffeln auf einer amerikanischen Prärie.“²⁵³

An der norwegischen Küste gerät Poes Erzähler mit seinem Fischerboot in diesen Strudel und kann sich im Unterschied zu seinen beiden Brüdern retten, weil er, während das Boot in den Trichter hinabgerissen wird, eine Beobachtung anstellt. Ihm fällt auf, dass leichtere Teile in ihrer Kreiselbewegung an der Innenwand des Trichters langsamer nach unten gezogen werden als schwerere:

„bei jeder Runde nämlich kamen wir an irgendwelchen Gegenständen vorüber, einem Fasse, einer Segelstange oder einem Schiffsmast, und da zeigte es sich, daß viele dieser Dinge, welche anfangs, da ich meine Augen zum erstenmal über den Wunden des Wirbels öffnete, auf gleicher Ebene mit uns gewesen waren, nunmehr hoch über uns hingen und sich von ihrer ursprünglichen Höhenlage nur ganz wenig fortbewegt zu haben schienen. 'Da war ich denn keinen Augenblick länger im Ungewissen, was zu tun sei. Ich beschloß, mich furchtlos an dem Wasserfasse festzubinden, an dem ich mich noch immer hielt, es von der Gillung loszuschneiden und mich mit ihm in die Fluten zu stürzen. [...] Das Ergebnis war grad so, wie ich's mir erhofft hatte. Da ich es selber bin, der Ihnen dies alles jetzt erzählt – da Sie sehen, daß ich entrann – [...] will ich meine Geschichte nun rasch zu Ende bringen.“²⁵⁴

Die Abnabelung des Erzählers von dem zu schweren Boot, ermöglicht seine Rettung, die eine Geburt aus dem Strudel ist und bereits durch seine bloße Existenz bezeugt wird. Wie Ismael wird er schließlich aus den Fluten geborgen:

„Heftig ward ich in die Stromrinne gerissen und innerhalb weniger Minuten an der Küste hin zu den 'Gründen' der Fischer getragen. Ein Boot nahm mich auf – halb tot, wie ich war, vor Erschöpfung – und (nun da die Gefahr vorüber war) der Sprache nicht mehr mächtig im Gedenken an ihre Schrecken. Die mich an Bord zogen, waren meine alten Kumpane und täglichen Gefährten – doch sie kannten mich so wenig, als sie einen Wanderer aus dem

²⁵³ Ebd., S. 295.

²⁵⁴ Ebd., S. 314.

Geisterreiche erkannt hätten. Mein Haar, am Tage zuvor noch rabenschwarz, war weiß geworden, wie Sie es jetzt sehen. Auch sagt man, hatte sich der ganze Ausdruck meiner Züge verändert. Ich erzählte ihnen meine Geschichte – doch sie glaubten's nicht.“²⁵⁵

Poes Erzähler entkommt wie Ismael dem Strudel und wird wie er zum einzigen Zeugen einer unglaublichen Geschichte. Der Malstrom funktioniert dabei zudem wie eine Zeitmaschine. Er ist in der Lage, 'rabenschwarzes' Haar im Verlauf eines einzigen Tages vollständig zu bleichen. Zudem haben sich die Gesichtszüge des Erzählers in derselben Zeit so grundlegend verändert, dass er von seinen 'alten Kumpanen' nicht wieder erkannt wird – offenbar ist jede Familienähnlichkeit ausgelöscht. Der Malstrom bringt ein greises Baby zur Welt, das seine Sprache erst wieder lernen muss, bevor es eine Zeugenschaftsposition einnehmen kann.

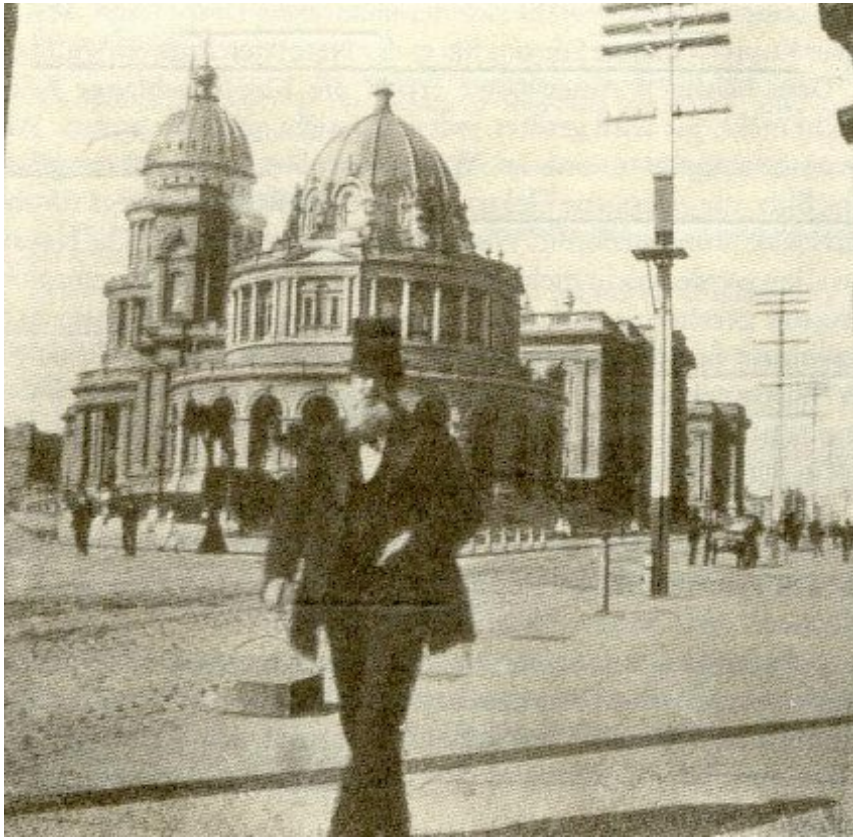
Poes Strudel bringt Raum und Zeit gleichermaßen zum Verschwinden: Mit der Implosion territorialer Weite (durch die Identifikation des 'Tönens' der Wassermassen mit dem 'Urgebrüll' der Büffel) geht ein Loch in der Zeit einher. Der Sturz in den Malstrom fügt dem Erzähler eine biographische Wunde zu: seine plötzlich vollzogene Alterung und seine veränderten Gesichtszüge stigmatisieren ihn, der sein Dorf an der norwegischen Küste nicht verlässt, künftig als Fremden unter seinesgleichen, als einziger Überlebender erfährt er seine Initiation als einziger und erster Zeuge. Im 'Urgebrüll' der Büffel findet diese Initiation ihren urszenischen Nachhall und markiert die Prärien Amerikas als utopischen Fluchtpunkt.

Die Kupferschlange

Aby Warburg beschloss seinen 1923 in Kreuzlingen gehaltenen Vortrag über das Schlangenritual der indianischen Ureinwohner New-Mexicos mit einem Dia, das er 1895, also im Jahr seiner Exkursion in den amerikanischen Westen, auf die sein Vortrag referiert, selbst aufgenommen hatte.

In der Publikation des Vortrags ist es mit „Onkel Sam“ untertitelt und von Warburg folgendermaßen kommentiert:

²⁵⁵ Ebd., S. 315.



"Onkel Sam", Abbildung in Aby Warburgs "Schlangenritual"

„Den Überwinder des Schlangenkultes und der Blitzfurcht, den Erben der Ureinwohner und goldsuchenden Verdränger des Indianers, konnte ich auf einer Straße in San Francisco im Augenblicksbilde einfangen. Es ist Onkel Sam mit dem Zylinder, der voll Stolz vor einem nachgeahmten antiken Rundbau die Straße entlang geht. Über seinem Zylinder zieht sich der elektrische Draht. [...] In dieser Kupferschlange Edisons hat er der Natur den Blitz entwunden.

Dem heutigen Amerikaner erregt die Klapperschlange keine Furcht mehr. Sie wird getötet, jedenfalls nicht göttlich verehrt. Was ihr entgegengesetzt wird, ist Ausrottung. Der im Draht eingefangene Blitz, die gefangene Elektrizität, hat eine Kultur erzeugt, die mit dem Heidentum aufräumt. Was setzt sie an dessen Stelle? Die Naturgewalten werden nicht mehr im anthropomorphen oder biomorphen Umgang gesehen, sondern als unendliche Wellen, die unter dem Handdruck dem Menschen gehorchen. [...]

Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin und die Gebrüder Wright, die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben jene verhängnisvollen Ferngefühl-Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos zurückzuführen drohen.

Telegramm und Telephon zerstören den Kosmos. Das mythische und das symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Anknüpfung zwischen Mensch und Umwelt den Raum als Andachtsraum oder Denkraum, den die elektrische Augenblicksverknüpfung mordet.“²⁵⁶

²⁵⁶ Warburg, Aby M. (1988): *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin, S. 55 f.

Dieses Szenario, in dessen Mittelpunkt „Onkel Sam mit dem Zylinder“ vor einem „nachgeahmten antiken Rundbau“ zu sehen ist, stellt Warburg als Inbegriff einer Kulturstufe dar, die McLuhan als „elektronisches Zeitalter“ bezeichnet. Onkel Sam beerbt die indianischen Ureinwohner Nordamerikas: das kultische Symbol der Schlange ist in Warburgs Beschreibung nun den Telegraphendrähten und Blitzableitern gewichen. Warburg nimmt McLuhan, der von einer Aufhebung von Raum und Zeit durch die elektronische Ausweitung des Zentralnervensystems zu einem weltumspannenden Netz spricht,²⁵⁷ hier gleichsam vorweg: Wo „unendliche Wellen“ durch einen „Handdruck dem Menschen“ gehorchten, habe man es mit einer „elektrische[n] Augenblicksvergessenheit“ und einer Zerstörung des Ferngefühls zu tun. Die Folgen der „Instantangeschwindigkeit“ (McLuhan) der elektronischen Kommunikationsmedien Telephon und Telegraphie, gehen bei Warburg unmittelbar mit den Effekten eines beschleunigten Verkehrs zusammen, für die er nicht nur das Luftschiff, sondern bereits die Eisenbahn verantwortlich macht. „Ferngefühl“ erscheint bei Warburg als Voraussetzung der beschriebenen Rituale, und so könne der „kultisch magische Maskentanz nur da noch einigermaßen urtümlich beobachtet werden, wo die Eisenbahn noch nicht hinträgt.“²⁵⁸

Das Ritual repräsentiert bei Warburg einen Kulturzustand, der sich nur fernab der Zivilisation befinden kann – als Refugium des im Schwinden begriffenen ‚Ferngefühls‘. Das neue Verkehrsnetz und die Elektrizität, also Eisenbahn, Telephon und Telegraphie leisten eine Beschleunigung, die zugleich eine Schrumpfung des Territoriums und das Ende des Reisens produzieren.²⁵⁹

Warburg setzt den Schlangenkult der Indianer in der Tradition Frazers in Bezug zur Mythenbildung der europäischen Antike. Sein Versuch, die psychologischen Grundlagen antiker Mythen aus den letzten Resten

²⁵⁷ McLuhan, Marshall (1964/1995): S. 15.

²⁵⁸ Warburg, Aby M. (1988): S. 27.

²⁵⁹ In diesem Kontext wird der Stellenwert verständlich, den Warburg den Reiseumständen seiner Expedition beimisst: „Um nach Oraibi zu gelangen, mußte ich von der Eisenbahnstation Holbrook aus mit einem leichten Wagen zunächst zwei Tage fahren. Der Wagen selbst ist ein sogenannter Buggy und hat vier leichte Räder, mit denen man sehr gut durch die Sandwüste vorwärts kommt, die nur von Ginster bestanden ist. Der Kutscher, Frank Allen, war ein Mormone, der mich die ganze Zeit in dem Gebiet fuhr. Wir erlebten einen sehr starken Sandsturm, der die Wagenspuren, die die einzig Richtung gebenden Hilfsmittel in der straßenlosen Steppe sind, vollkommen verwehte. Wir hatten aber doch noch Glück, nach zweitägiger Fahrt in Keam Canon anzukommen, wo uns der freundliche Ire Mr. Keam gastlich aufnahm.“ Ebd.

heidnischer Kulturen zu erklären, stellt die Schlange als ambivalentes Symbol in den Mittelpunkt. Zwischen Laokoon und Asklepios unterliegt die Schlange einem „Sublimierungsprozeß in der Religion“²⁶⁰ und erscheint entweder als Ungeheuer oder als Heilsbringerin. Analog zu dieser Bewegung führt Warburg jedoch implizit eine zweite Ambivalenz ein. Die Schlange als Symbol im kultischen Kosmos der Indianer weicht der ‚Kupferschlange‘ Edisons. In Bezug auf den angesprochenen Verlust des ‚Ferngefühls‘ heißt das, dass das Kultsymbol selbst für die Existenz einer territorialen und zeitlichen Ordnung bürgt, die im ‚elektronischen Zeitalter‘ durch die ‚Kupferschlange‘ der Elektrizität zerstört wird. Vielleicht hängt damit die Bedeutung zusammen, die Warburg der pfeilförmigen Zunge der Schlange beimisst, die er auf ‚kosmologischen Darstellungen‘ vorfindet und durch eine eigens für ihn angefertigte Handzeichnung eines Kiwa-Indianers belegt.

Eine von Warburg zumindest nicht explizit benannte symbolische Darstellung dieses Pfeils könnte auch die eines Bewegungsvektors sein. Die Schlange wäre dann als ein Symbol mit einem räumlichen Verweischarakter innerhalb der alten kosmologischen Ordnung, die Warburg durch ‚Ferngefühl‘ charakterisiert, zu verstehen. Immerhin interessierte Warburg diesen Aspekt der symbolischen Darstellung so sehr, dass er selbst ein Experiment mit indianischen Kindern auf einer katholischen Schule anstellte:

„Ich habe einmal versucht, die Kinder dieser Schule ein deutsches Märchen, das sie vorher nicht kannten, Hans Guck-in-die-Luft, illustrieren zu lassen, weil darin ein Gewitter vorkommt, und wollte sehen, ob dabei der Blitz von den Kindern realistisch oder in der Schlangenform gezeichnet wird. Von 14 sehr lebendigen, aber unter dem Einfluß der amerikanischen Schule stehenden Zeichnungen waren 12 realistisch gezeichnet. Aber zwei brachten doch noch das unzerstörbare Symbol der pfeilspitzigen Schlange [...] wie sie in der Kiwa vorkommt“.²⁶¹

In den Zeichnungen der Kinder, deren Verhaftung in der indianischen Tradition durch die Schulausbildung gebrochen ist, zeigt sich nach Warburg der Übergang vom kultischen ins zivilisatorische Dispositiv der Elektrizität. Die ‚realistischen‘ Zeichnungen des Blitzes tragen dem sichtbaren Effekt einer – sich in ‚Instantangeschwindigkeit‘ vollziehenden – elektrischen

²⁶⁰ Ebd., S. 41.

²⁶¹ Ebd., S. 53 f.

Entladung Rechnung und sind somit auf der Seite der Edisonschen „Kupferschlange“ zu verorten, während die symbolhaften Darstellungen im Bild der „pfeilspitzigen Schlange“ einer älteren Ordnung angehören. „Der Blitz schreckt den Stadtbewohner nicht mehr, er ersehnt auch nicht mehr das fruchtbare Gewitter als einzige Wasserquelle. Er hat seine Wasserleitung, und die Blitzschlange wird durch den Blitzableiter direkt in den Boden abgeführt.“²⁶²

Wenn Warburg Benjamin Franklin in diesem Kontext als „Ferngefühl-Zerstörer“ titulierte und Edisons „Kupferschlange“ mit Franklins hundert Jahre älterem Blitzableiter analogisierte, geht es ihm offenbar darum, dass es letzteren eben dort nicht gibt, wohin keine Eisenbahn führt.²⁶³ Im Zeitalter der nachrichten- und verkehrstechnischen Erschließung des Landes geht eine Epoche zu Ende, in der die Bedeutung territorialer Fläche am ‚Ferngefühl‘ festzumachen war. Die Geschwindigkeit des ‚elektronischen Zeitalters‘ ist mit einer Implosion dieser Fläche gleichzusetzen. Insofern gehorchen die Verkehrsmedien ‚Luftschiff‘ und Eisenbahn derselben operationalen Logik wie die elektrischen Medien, Telefon und Telegraphie.

²⁶² Ebd., S. 53.

²⁶³ Inwiefern der Blitzableiter, insofern man ihn mit Warburg als Abführung der ‚Blitzschlange in den Boden‘ begreift, auch einen Einschnitt in die zeitliche Ordnung bedeuten kann, ist gut 25 Jahre später bei Mircea Eliade nachzulesen. Eliade schildert die Grundsteinlegung von Häusern in Indien. „Ein Grundstein (*padmashilā*) wird oberhalb des Pfahls aufgelegt, so daß er genau im „Mittelpunkt“ der Welt ruht. die Grundsteinlegung wiederholt jedesmal den Schöpfungsakt, denn den Pfahl in den Kopf der Schlange zu stoßen, sie zu „binden“, das bedeutet nichts anderes, als die primordiale Handlung Somas [...] oder Indras zu wiederholen, wenn dieser letztere „die Schlange in ihrem Schlupfwinkel geschlagen hat“ [...], wenn sein Blitz „den Kopf abgeschnitten“ hat [...]. Der Schlange den Kopf abzuschneiden und sie mit dem Blitz zu treffen, kommt dem Schöpfungsakt gleich mit dem Übergang vom Nichtoffenbaren zum Offenbaren, vom Ungestalteten zum Gestalteten. [...] Durch die Wiederholung des kosmogonischen Aktes wird die konkrete Zeit, in der sich der Bau vollzieht, in die mythische Zeit projiziert, *in illud tempus*, in der die Erschaffung der Welt geschah.“ Eliade, Mircea (1949/1994): *Kosmos und Geschichte*. Frankfurt a.M., S. 31 ff.

Die Frontier-These

Zwei Jahre bevor Aby Warburg "Onkel Sam" in San Francisco vor einem „nachgeahmten antiken Rundbau“ fotografierte, waren zahlreiche ähnliche Bauten in Chicago zu sehen. Eigens zu diesem Zweck errichtet, beherbergten sie die Exponate der Weltausstellung von 1893. Die ‚World’s Columbian Exhibition‘ an den Ufern des Lake Michigan kann als eine einzige Manifestation dessen verstanden werden, was Warburg mit dem Verlust des „Ferngefühls“ bezeichnete: eine Manifestation des Endes einer Epoche amerikanischer Geschichte, die den Mythos der territorialen Frontier im Zentrum hatte. Anlässlich des vierhundertjährigen Geburtstages der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus, verfolgte die Ausstellung ein didaktisches Konzept, das das Amerika an der Schwelle des 19. Jahrhunderts als Produkt einer geschichtlichen Entwicklung präsentieren sollte, die bis in die europäische Antike hinein nachzuvollziehen war. Der Schriftsteller, Historiker und Präsident der „American Historical Association“, Henry James, wirft in seiner Autobiographie einen ironischen Blick auf diese Form der Geschichtsaneignung im Rahmen des Ausstellungsgeländes.

„Was the American made to seem at home in it? Honestly, he had the air of enjoying it as though it were all his own; he felt it was good; he was proud of it; for the most part, he acted as though he had passed his life in landscape gardening and architectural decoration. If he had not done it himself, he had known how to get it done to suit him, as he knew how to get his wives and daughters dressed at Worth’s or Paquins’s. Perhaps he could not do it again; the next time he would want to do it himself and would show his own faults; but for the moment he seemed to have leaped directly from Corinth and Syracuse and Venice, over the heads of London and New York, to impose classical standards on plastic Chicago.“²⁶⁴

Adams’ distanzierter Kommentar des Geschehens lässt keinen Zweifel daran, dass es sich auf der Weltausstellung um eine museale Inszenierung nationaler Identität handelt. Vermittelt wird diese Identität in den historisch rekonstruierten Dekors von Landschaftsgarten und Architektur. Den Fluchtpunkt dieser Inszenierung bildet die Urbanität des modernen Chicagos, wo sich der Amerikaner der 1890er Jahre seiner historischen

²⁶⁴ Adams, Henry (1918/1961): *The Education of Henry Adams. An Autobiography*. Boston, S. 340.

Vergewisserungen in derselben Art und Weise bedient, wie er in einer Modeboutique ein Kleid für seine Frau oder Tochter aussucht. Wenn es wirklich ein historisches Band gibt, um dessen Präsentation sich die Ausstellung bemüht, so suggeriert Adams, dann ist es längst zerrissen. Insofern bildet dieser ironische Kommentar zum Gestus der Ausstellung und ihrer Rezeption durchaus eine Entsprechung zur „frontier thesis“ des Historikers Frederick Jackson Turner.

Diese stand im Mittelpunkt des berühmt gewordenen Vortrags „The Significance of the Frontier in American History“, den Turner am 12. Juli 1893 bei einem Treffen der „American Historical Association“ auf dem Gelände der Weltausstellung gehalten hatte. Der Historiker proklamierte das Ende der Frontier als Ende einer ersten großen Epoche der amerikanischen Geschichte. Turners Einsatz ist ein Zitat aus dem offiziellen Zensus-Report von 1890, der den Begriff der Frontier endgültig als Parameter für die Darstellung der Bevölkerungsstruktur verabschiedete. Die Frontier sollte von nun programmatisch als eine abgeschlossene Epoche amerikanischer Geschichte gelten:

„Up to and including 1880 the country had a frontier of settlement, but at present the unsettled area has been so broken into by isolated bodies of settlement that there can hardly be said to be a frontier line. In the discussion of its extent, its westward movement, etc., it can not, therefore, any longer have a place in the census reports.“²⁶⁵

Aufgrund der Bevölkerungsdichte und ihrer flächengreifenden geographischen Verteilung legt der Zensus-Report den Begriff der Frontier ad acta. Er suggeriert, dass der Kontinent entlang der Linie, die sich über den Kontinent von West nach Ost verschoben habe, gleichmäßig – wenn auch nicht ganz lückenlos – bevölkert worden sei. An diesem Punkt setzt der Historiker Turner an und beschreibt die Frontier, die seinen Untersuchungsgegenstand bildet, als nunmehr historisches und vergangenes Phänomen. Zugleich stellt er die ‚Evolution‘ der amerikanischen Gesellschaft als von der Geschichte der Frontier untrennbar dar. Wie Adams bedient sich

²⁶⁵ Zit. nach Turner, Frederick Jackson (1893/1894): *The Significance of the Frontier in American History*. Washington, S. 199.

Turner der Konfektionsmetapher: Bevor der Amerikaner das wird, was er ist, bedarf es eines mehrfachen Kleiderwechsels.

„The wilderness masters the colonist. It finds him a European in dress, industries, tools, modes of travel, and thought. It takes him from the railroad car and puts him in the birch canoe. It strips off the garments of civilization and arrays him in the hunting shirt and the mocassin. It puts him in the log cabin of the Cherokee and Iroquois and runs an Indian palisade around him. Before long he has gone to planting Indian corn and plowing with a sharp stick; he shouts the war cry and takes the scalp in orthodox Indian fashion. In short, at the frontier the environment is at first too strong for the man. He must accept the conditions which it furnishes, or perish, and so he fits himself into the Indian clearings and follows the Indian trails. Little by little he transforms the wilderness, but the outcome is not the old Europe, not simply the development of Germanic germs, any more than the first phenomenon was a case of reversion to the Germanic mark. The fact is, that here is new product that is American.“²⁶⁶

Turner lässt keinen Zweifel daran, dass der Amerikaner des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine genuine nationale Identität besitzt, die ihn von seinen europäischen Vorfahren unterscheidet und zwar unbenommen davon, ob er bei Paquin's oder Worth's einkauft. Der Amerikaner musste erst werden, was er ist – und dieses Werden beschreibt Turner als eine Kette von Anverwandlungen. Auch wenn es dem modernen Amerikaner nicht mehr anzusehen ist, hat er eine Mimesis an die Natur hinter sich: der Kampf an der Frontier lehrt ihn das Skalpieren und den Kriegsschrei der Indianer. Turner referiert amerikanische Geschichte entlang der Fluchtlinie der Frontier – eine Flucht, die sich unausgesetzt dem Krieg mit den Indianern stellen muss:

„In these successive frontiers we find natural boundary lines which have served to mark and to affect the characteristics of the frontiers, namely: The „fall line;“ the Alleghany Mountains; the Mississippi; the Missouri, where its direction approximates north and south; the line of the arid lands, approximately the ninety-ninth meridian; and the Rocky Mountains. The fall line marked the frontier of the seventeenth century; the Alleghanies that of eighteenth; the Mississippi that of the first quarter of the nineteenth; the Missouri that of the middle of this century (omitting the California movement); and the belt of the Rocky Mountains and the arid tract, the present frontier. Each was won by a series of Indian wars.“²⁶⁷

²⁶⁶ Turner, Frederick Jackson (1893/1894): S. 201.

²⁶⁷ Ebd., S. 205f.

Turner trägt die Geschichte der USA als Abfolge von Zeitintervallen in eine geographische Karte ein. Die Frontier rückt als eine Linie stetig von West nach Ost vor. Den Bürgerkrieg, der in dieser Karte eine gegenläufige Fluchtlinie zwischen Nord und Süd beanspruchen könnte, handelt Turner in einem Satz ab, wobei seine Behauptung, dass die Bedeutung dieses Phänomens ebenfalls aus der Westbewegung zu erklären sei, unbegründet bleibt: „Even the slavery struggle, which is made so exclusive an object of attention by writers like Prof. von Holst, occupies its important place in American history because of its relation to westward expansion.“²⁶⁸

Die Geschichte des Amerikaners ist die Geschichte des Frontierkämpfers im Indianerkrieg, der durch seine Anverwandlung an die Wildnis gleichsam affektiv gepolt wird. Die Deterritorialisierung der geographischen Grenzverschiebung ist damit nicht zu trennen von einer Deterritorialisierung im Sinne einer sich verschiebenden psychischen Formation. Deleuze/Guattari formulieren diese Überlagerung in „Tausend Plateaus“ im Rahmen der „Abhandlung über die Nomadologie: Die Kriegsmaschine.“:

„Auf ähnliche Weise werden die Gefühle aus der Innerlichkeit eines ‚Subjekts‘ herausgerissen und gewaltsam in ein Milieu reiner Äußerlichkeit versetzt, das ihnen eine unglaubliche Geschwindigkeit verleiht, die Kraft eines Katapultes. Liebe oder Haß sind keine Gefühle mehr, sondern Affekte. Und diese Affekte sind Momente eines Frau-Werdens oder Tier-Werdens des Kriegers (der Bär, die Hunde). Die Affekte durchbohren den Körper wie Pfeile, sie sind Kriegswaffen. Die Deterritorialisierungsgeschwindigkeit des Affektes.“²⁶⁹

Vergleichbar mit der von D.H. Lawrence beschworenen Maschinenwerdung des Neu-Engländers (der zu einem „mechanical concord of machine-parts“ mutiert ist), gilt das Stadium des Frontierkampfes hier konstitutiv für die Genese des Amerikaners: der Kampf an der Grenze beinhaltet zwangsläufig das Moment des „Zum-Indianer-Werdens“. Insofern ist der territorialen Expansion nach Turner zugleich eine phylogenetische Evolution eingeschrieben: „we have in addition to this a recurrence of the process of evolution in each western area reached in the process of expansion.“²⁷⁰ Die Eroberung und Erschließung des Kontinents stellt einen Fluss dar, der den

²⁶⁸ Ebd., S. 200.

²⁶⁹ Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1980/1992): S. 488.

²⁷⁰ Turner, Frederick Jackson (1893/1894): S. 200.

Amerikaner überhaupt erst gebiert. Oder vielmehr wiedergebirt, denn es geht um die Transformation des europäischen Erbes, das im Begriff der Wiedergeburt einen Abschluss und eine Initiation zugleich erfährt.²⁷¹

„American social developement has been continually begining over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American charakter. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the great West.“²⁷²

Anders als Benton, Whitney und schließlich auch Melville beschränkt Turner den Raum seiner Untersuchung ausschließlich auf den Nordamerikanischen Kontinent.²⁷³ Der Pazifische Ozean bildet bei ihm die äußere Grenze und den

²⁷¹ Dass Turners These nicht nur eine amerikanische, sondern zumindest implizit auch eine europäische Rezeption erfuhr, lässt sich bei Spengler belegen, der sich mit Amerika ansonsten eher am Rande befasst. Spengler begreift die Idee der Transformation durch Natur unter dem Aspekt der Rasse. ‚Indianerboden‘ ist somit in der Lage, sogar rassische Physiognomien zu transformieren und Schädelformen anzugleichen: „Eine Rasse hat Wurzeln. Rasse und Landschaft gehören zusammen. Es hat wohl einen Sinn, nach der Heimat einer Rasse zu fragen, aber man sollte wissen, daß dort, wo die Heimat ist, eine Rasse mit ganz wesentlichen Zügen des Leibes und der Seele auch bleibt. Ist sie dort nicht zu finden, so ist sie nirgends mehr. Eine Rasse wandert nicht. Die Menschen wandern; ihre Geschlechterfolgen werden dann in immer wechselnden Landschaften geboren; die Landschaft erhält ihre geheime Gewalt über das Pflanzenhafte in ihnen und endlich ist der Rasseausdruck von Grund aus verändert, der alte erloschen und ein neuer aufgetaucht. Nicht Engländer und Deutsche sind nach Amerika ausgewandert, sondern diese Menschen sind *als* Engländer und Deutsche gewandert; als Yankees sind ihre Urenkel jetzt dort, und es ist seit langem kein Geheimnis mehr, daß der Indianerboden seine Macht an ihnen bewiesen hat: sie werden von Generation zu Generation der ausgerotteten Bevölkerung ähnlicher. [...] Boas hat gezeigt, daß schon die in Amerika geborenen Kinder langköpfiger sizilischer und kurzköpfiger deutscher Juden dieselbe Kopfform haben.“ Spengler, Oswald (1923/1963): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München, S. 696.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Der Kontinent bildet letztlich den, mit Deleuze/Guattari gesprochen, glatten Raum, für den bei Melville der Ozean steht. Wenn Melville, wie wir gesehen haben, von der Weite der Prärie aus die Weite des Ozeans halluziniert, verläuft die Bewegung bei Turner entgegengesetzt. Turner zitiert eine Passage aus „Peck’s New Guide of the West“ von 1837, die die Besiedlungsbewegung des Kontinents mit derjenigen des Wassers vergleicht und das Land als ozeanischen glatten Raum erscheinen lässt: „Generally, in all western settlements, three classes, like the waves of the ocean, have rolled one after the other. First comes the pioneer, who depends for the subsistence of his family chiefly upon the natural growth of vegetation, called the ‚range‘, and the proceeds of hunting. [...] The next class of emigrants purchase the lands, add field to field, clear out the roads, throw rough bridges over the streams, put up hewn log houses with glass windows and brick or stone chimneys, occasionally plant orchards, build mills, schoolhouses, court-houses, etc. [...] Another wave rolls on. The men of capital and enterprise come.“ Ebd., S. 214.

An anderer Stelle übernimmt Turner die Metapher des Meeres für die Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft. Die Gesellschaft sei eine „human sea, mobile, everchanging, restless, [...] a sea that has been ever adjusting itself to new shore lines, and new beds.“ Zit. nach Waechter, Matthias (1996): *Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte*. Freiburg, S. 104.

Abschluss des Frontierprojektes. Goldrausch und Asienhandel bleiben in Turners Konzeption ausgespart, denn für das Jahr 1850 lokalisiert er die Frontier am Missouri („omitting the California movement“). Turner interessiert ausschließlich die progressive kontinentale Besiedlung von Ost nach West, und wenn er die Frontier für die Herausbildung einer „compositive nationality“ und einer „mixed race“ verantwortlich macht,²⁷⁴ bezieht er sich auf Engländer, Iren, Deutsche und Holländer und nicht auf die asiatischen Immigranten.

Während McLuhan angesichts des ‚elektronischen Zeitalters‘ von einer Ausweitung des ‚Zentralnervensystems‘ zu einem ‚weltumspannenden Netz‘ durch die elektronischen Medien spricht, findet sich die Metapher des Nervensystems bei Turner begrenzt auf den nordamerikanischen Kontinent:

„The buffalo trail became the Indian trail, and this because the trader’s ‘trace;’ the trails widened into roads, and the roads into turnpikes, and these in turn were transformed into railroads. [...] Thus civilization in America has followed the arteries made by geology, pouring an ever richer tide through them, until at last the slender paths of aboriginal intercourse have been broadened and interwoven into the complex mazes of modern commercial lines; the wilderness has been interpenetrated by lines of civilization growing ever more numerous. It is like the steady growth of of a complex nervous system for the originally simple, inert continent.“²⁷⁵

Zivilisation erscheint bei Turner also als bloßer Nachvollzug der natürlichen Gegebenheiten. Die Bahnungen, die das verkehrstechnische Netz der Zivilisation über den Kontinent legt, folgen nur den von der Natur vorgegebenen Bahnungen („arteries made by geology“). Während Gilpin vom Becken des Mississippi noch als einer „calcarous plain of land, everywhere interlaced and ramified with navigable arteries“ gesprochen hatte,²⁷⁶ definiert Turner den Kontinent zwanzig Jahre später als ein organisches Gebilde, in dem die Zivilisierung durch Verkehr schon präfiguriert ist. Turner entwickelt das Verkehrsnetz als Nervensystem – als eine Genealogie von den Weiderouten der Büffel bis zum Bau der Eisenbahn, die parallel verläuft zur Genealogie der Gesellschaft und ihren Entwicklungsstadien vom europäischen Kolonisten über den Wilden bis zum Amerikaner des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

²⁷⁴ Turner, Frederick Jackson (1893/1894): S. 215.

²⁷⁵ Ebd., S. 209 f.

²⁷⁶ Gilpin, William (1873): S. 58.

Exhibition of fraternity

*“America is Great and Chicago is her Prophet.”*²⁷⁷

Für Turner stellt die Frontier weniger einen Ort als ein Ereignis dar. Oder anders gesagt: das kinetische Prinzip, das der amerikanischen Geschichte zugrunde liegt. Die Frontier-These ist ein Konstrukt, das auf einer spärlichen Basis geschichtlicher Daten ein evolutionistisches Prinzip der amerikanischen Nationwerdung behauptet. Über das Stadium einer unbewiesenen Behauptung kommt sie bei Turner nie hinaus. Obwohl der Historiker auch die zeitgenössische Geschichtswissenschaft um Henry Cabot Lodge und Henry Adams, sowie europäische Quellen, zum Teil originalsprachlich in deutsch oder italienisch rezipiert, fließen diese kaum in seine eigene Argumentation ein. Streng genommen ist die einzige Referenz, die für den proklamierten Abschluss des Frontier-Projektes entsteht, der Zensusreport von 1890. Dennoch ist die Bedeutung der Turnerschen Arbeit für die amerikanische Geschichtswissenschaft kaum zu überschätzen. Matthias Waechter bezeichnet die Frontierthese als „Amerikas historiographische Unabhängigkeitserklärung“.²⁷⁸ So wie Turner der Wildnis unter dem Aspekt der Wiedergeburt (rebirth) eine initiiierende Funktion zuschreibt, kann sein Entwurf selbst als Initial einer eigenständigen, also von der europäischen Tradition emanzipierten Geschichtswissenschaft gelten.

Turners Rede ist auch insofern gut im Kontext der Weltausstellung von Chicago aufgehoben, als die Ausstellung ebenfalls als proklamatorischer Akt einer großen Initiation gelten kann. Zum einen bietet sie eine historische Referenz, die den Status der amerikanischen Gesellschaft und ihrer projizierten Zukunft im Hinblick auf das neue Jahrhundert legitimieren soll. Zum anderen präsentiert sie sich als ein künstliches und ahistorisches Produkt, für das gerade Chicago aufgrund seiner vermeintlichen Kultur- und Geschichtslosigkeit prädestiniert erscheint. Im Unterschied zu europäischen Städten und geschichtsträchtigeren amerikanischen Orten wie New York oder Philadelphia kann gerade in Chicago etwas wirklich Neues erfunden werden.

²⁷⁷ Ralph, Julian zit. nach Holland, James P. (1893): “Chicago and the World’s Fair”. In: *Chautauquam* 17, Mai, S. 137.

²⁷⁸ Waechter, Matthias (1996): S. 27.

“It is now generally conceded that the choice of Chicago, instead of New York, as the seat of this Exposition, has already been fully justified by its results. New York is the commercial metropolis of the country, and, like London, Paris, Vienna, Berlin, and Philadelphia, the seats of previous Expositions, is in the midst of a thickly populated region, enjoying all the fruitions of an elaborate civilization, more or less familiar with and influenced by the best achievements of mankind in every department of human effort, with established institutions of higher culture, with galleries and schools of art, museums, monuments, and all the incitements of a complicated and ordered social life. Under such circumstances, centres like these can hardly be as impressionable as the Western metropolis. The distinction may be clearly drawn that in the former the Exposition was in each case rather emulative than instructive; in the latter it will prove more instructive than emulative. Chicago is the nucleus of a vast interior country, newly occupied by a prosperous people, who are without local traditions; who have been absorbed in the development of its virgin resources; and who are more abounding in the out-of-door energies of life, more occupied by the practical problems of existence, more determined in their struggle for wealth and knowledge, than any people who ever lived. This nation within a nation is not unconscious of its distance from the long-established centres of the worlds highest culture, but it is full of the sleepless enterprise and ambitions of youth; it has organized power, natural ability, quickened apprehensions, and rapidly increasing wealth; it knows its need of those nobler ideals and higher standards which are of such difficult access to a people engaged in the comparatively coarse work of laying the foundations and raising the solid walls of material prosperity. The new nation is now ready to adorn this great fabric, to complete and refine it, and to fit it for a larger life and a wider usefulness. It is like a machine, which requires only those more delicate creative touches necessary to bring its complicated adjustments into perfect working condition, so that it may become effective as a part of the civilizing energy of our time. Books, lectures, and all the apparatus of schools and colleges are meanwhile doing their work in this field.”²⁷⁹

Henry van Brunt vom *Atlantic Monthly* setzt das vermeintliche Anliegen der Weltausstellung in eine geradezu zwangsläufige Korrelation mit ihrer Verortung in Chicago. Chicago erscheint als geschichtsloser Ort, der daher prädestiniert ist zur Fabrikation von Zukunft. Es sind die ‚ambitions of youth‘, die von hier aus zur Geltung gebracht werden können. Gemeint ist Jugend als gesellschaftliches Stadium – in Chicago soll die Zukunft einer Gesellschaft erfunden werden, die unbeleckt oder vielmehr unpenetriert ist von ihrer europäischen Vorgeschichte: van Brunt nennt das ‚development of its virgin resources‘. Unter Rückgriff auf die Jungfräulichkeitsmetapher der Puritaner

²⁷⁹ Van Brunt, Henry (1893): “The Columbian Exposition and American Civilization”. In: *The Atlantic Monthly*, Vol. 71, Mai, S. 578

soll sich die amerikanische Gesellschaft nun unter den Bedingungen von 1893 neu zur Welt bringen. Die Weltausstellung erscheint in diesem Kontext als eine Zukunftsmaschine („like a machine“), ein pädagogisches Großprojekt, das diese Aufgabe – in Kooperation mit dem Bildungswesen („apparatus of schools and colleges“) – mit maschineller Präzision und Zuverlässigkeit erledigen soll („bring its complicated adjustments into perfect working condition“). Das pädagogische Projekt hat aber nicht nur die eigene Nation im Visier, sondern auch und vor allem die alte Welt. Die europäischen Vertreter auf der Ausstellung, so suggeriert *Harper's new monthly magazine* unter der Überschrift „The Fair as an Educator“, sind willkommene Gäste, auch wenn sie anachronistische Gesellschaftsformen repräsentieren. Vor ihnen kann Amerika als Lehrer auftreten und die Fortschrittlichkeit der eigenen gesellschaftlichen Verfasstheit demonstrieren:

„It will be a great gain for all the world if every nation that takes part in our celebrations adopts a broader definition of fraternity. At home we have already shown a philosophical temper toward royalty, a spirit that was far less general among us republicans in the past. We no longer feel it incumbent upon our patriotism to affect hostility to Old World rulers and aristocrats because they are out of fashion here. We have learned to take them as we find them, and if we find them anxious to be friendly and to visit us, we treat them with a hospitality and cordiality that is marred by no jarring tone anywhere in the land. The foreigners who took part in the most unique and astonishing of all jubilees the world ever saw, the naval land paradé, were educated on a broad scale. They were of ten nations, fierce or peaceful, and they represented crowned heads as well as popular presidents. If all those governments and peoples take the lesson of that exhibition of fraternity to heart, our many-million-dollar exposition will be worth a thousand times its cost. Already, then, the educational possibilities of the Columbian Exposition multiply before the mental vision, until we feel that we cannot begin to foresee the gains that will proceed from it, not merely for us, but for mankind at large.“²⁸⁰

Die Weltausstellung soll eine pädagogische Funktion erfüllen: Die ‚crowned heads‘ und ‚presidents‘ der alten Welt sind zwar ‚out of fashion‘, erhalten aber freundlichen Nachhilfeunterricht in Sachen gesellschaftlicher und politischer

²⁸⁰ Harper's Weekly (1893), 10. Juni, S. 543.

Fortschrittlichkeit. Die Weltausstellung präsentiert eine Nation, die sich das Ideal der Brüderlichkeit als obersten Wert gesetzt hat.

In diesem Kontext erhält auch die propagierte Geschichtslosigkeit ihre systematische Bedeutung. Was hier zu besichtigen ist, ist offenbar auf einmal gebaut worden, als ob keine Vorgeschichte und keine kulturelle Einflüsse mit eingeflossen sei. Die Architekten und Arbeiter dieses künstlichen Konstruktes stehen auf einer Stufe. Sie sind Brüder in einer vertikalen Ordnung – geeint noch in ihren Unterschieden, die aus der unbeschränkten Möglichkeit zur Individualität resultieren:

“The fair! The fair! Never had the name such significance before. Fairest of all the worlds present sights it is. A city of palaces set in spaces of emerald, reflected in shining lengths of water which stretch in undulating lines under fiat arches of marble bridges, and along banks planted with consummate skill. Unlike any city which ever existed in substance, this one has been built all at once, by one impulse, at one period, at one stage of knowledge and aids, by men almost equally prominent and equally developed in power. The differences in their results are indications of individuality alone, and not of periods, circumstances, and influences. No gradual growth of idea is to be traced, no budding of new thought upon a formulated scheme. The whole thing seems to have sprung into being fully conceived and perfectly planned without progressive development or widening of scope.”²⁸¹

Wie der Autor Candance Wheeler im *Harper's new monthly magazine* nahelegt, eignet sich Chicago deshalb so gut zur Präsentation einer vertikalen und auf Gleichheit und Brüderlichkeit gegründeten Gesellschaft, da die gesamte Stadt wie in einem einzigen Gründungsakt auf einmal gebaut worden sei (‘built at once, by one impulse, at one period’). Die emphatische Betonung dieses Aktes kann durchaus mit der Begründung von Brüderlichkeit in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung verglichen werden. Die katastrophische Geschichte, die zur städtebaulichen Neuerfindung von Chicago geführt hatte, verschweigt Wheeler an dieser Stelle. 1871 brannte die Stadt zu einem großen Teil nieder und das ‘Great Fire’ machte einen weitgehenden Neuaufbau der Stadt erforderlich.

Das ist der Grund dafür, dass Chicago ab 1880 zum Vorreiter architektonischer Innovationen in Amerika wurde. 1883 baute William Le Baron Jenney das erste zehnstöckige Haus für die Home Insurance

²⁸¹ Wheeler, Candance (1893): “A Dream City”. In: *Harper's new monthly magazine*. Mai. Vol. 86, S. 833.

Company und erfand damit den Wolkenkratzer. Als erster verwendete er ein architektonisches Skelett aus feuerfestem Bessemer-Stahl. 1890 hatten die höchsten Häuser Chicagos sechzehn Stockwerke und 1892 stellten die Architekten Burnham und Root den Tempel der Freimaurer mit einundzwanzig Stockwerken fertig.²⁸² Parallel dazu wurden Burnham und Root zu den Chefarchitekten der Weltausstellung ernannt und bauten den größten Teil der Anlage – wiederum auf der Basis feuerfesten Materials und von Stahlkonstruktionen, die sich zuvor bei der Konstruktion von Wolkenkratzern bewährt hatten. Vor diesem Hintergrund erscheint es als harte historische Wendung, dass 1894 beinahe das gesamte Ausstellungsgelände mehreren Großbränden zum Opfer fiel. Zuvor war das ‚Great Fire‘ von 1871 auch explizit ein Thema auf der Ausstellung gewesen. Am 9. Oktober 1893 nahmen über 700.000 Besucher an den Feierlichkeiten zum Chicago Day teil, der dem verheerenden Großbrand von 1871 gewidmet war. Der Brand hatte für Chicago mittlerweile die Dimension einer mythischen Erzählung angenommen, die die Neuerfindung einer Stadt auf verbrannter Erde als *creatio ex nihilo* ansah.²⁸³

Die 1830 gegründete und damit vergleichsweise sehr junge Stadt Chicago, eignet sich wie kein anderer Ort dieser Größe für ein nationales Zukunftsprojekt. Dafür ist aber nicht nur der Brand von 1871 verantwortlich, denn im Chicago des Jahres 1880 lässt sich die gesamte Stadtgeschichte noch auf die Dauer einer einzigen Lebensspanne abbilden:

„Call it what we may, it [Chicago] is assuredly one of the wonders of the world, in its rapid growth, in its recovery from disaster, in its greatness today, and in its prospects for the future.

New York and Boston, about 250 years old, have respectively 1,000,000 and 350,000 inhabitants. Chicago made up her half million in little over forty years. In New York and Boston one sees the graves of eight generations, and the relics of colonial times. In Chicago Mr. Gurdon S. Hubbard is now living, an active man, seventy-eight years of age (and looking sixty), who come to the spot when there were but two homes there.“²⁸⁴

²⁸² d'Eramo, Marco (1998): *Das Schwein und der Wolkenkratzer. Chicago: Eine Geschichte unserer Zukunft*. Hamburg, S. 63.

²⁸³ Vgl.: Miller, Ross (2000): *The Great Chicago Fire*. Champaign

²⁸⁴ *Harper's new monthly magazine* (1880): Vol 61, Oktober, S. 711.

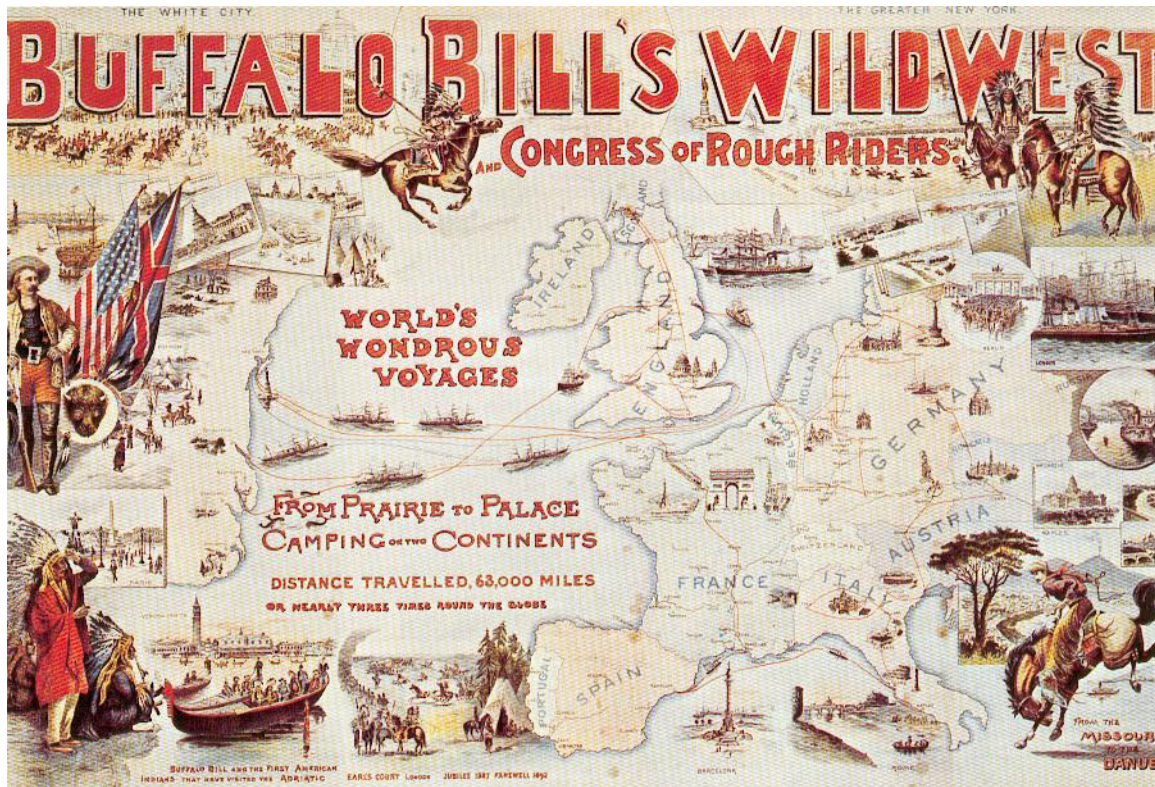
New York und Boston sind bereits genealogisch organisiert und haben nicht nur eine Ahnentafel über acht Generationen sondern auch noch die Reste der europäischen Kolonialgeschichte aufzuweisen. Chicago hingegen ist 1880 so neu, dass sogar ein Stadtgründer noch lebt. Wenn *Harper's new monthly magazine* Recht hat, kam Gurdon S. Hubbard ins spätere Chicago, als dort erst zwei Häuser standen. Hubbards Biographie und seine immense Bedeutung für die Stadt, die in den achtziger Jahren längst zum wichtigsten Eisenbahnknoten der USA geworden ist, bemisst sich vor allem nach seinen Leistungen in Sachen Transport und Bewegung.²⁸⁵ Nachdem er im Jahr 1823 eine Wette mit einem Potawatomi-Indianer gewonnen hatte, bei der es darum ging, wer von beiden an einem einzigen Tag eine größere Strecke zu Fuß zurücklegen könne, wurde Hubbard unter dem indianischen Spitznamen ‚Pa-pa-ma-te-be‘ – im englischen gleichbedeutend mit ‚The Swift Walker‘ – berühmt.²⁸⁶ Zumindest für anglophone Ohren müssen die ersten beiden Silben des indianischen Namens eine assoziative Korrespondenz zu Hubbards Nimbus als Stadtgründer Chicagos ergeben haben. Hubbard ist der Pate Chicagos – zugleich ist er der Pate einer phantasmatischen Synchronizität: Indem die Geschichte der Stadt auf die Biographie einer Person abbildbar wird, lässt sich eine auf Brüderlichkeit gegründete Zukunft von der Vertikalität einer einzigen genealogischen Stufe aus organisieren. Hubbard und Chicago stehen prototypisch für das neue Amerika, das sich hier von seinen kolonialen Wurzeln (‚relics of colonial times‘) verabschiedet und eine neue Genealogie erfindet. Pa-pa-ma-te-be ist ein ‚man who knows indians‘ – er hat das Turnersche Programm der Indianerwerdung absolviert. Seine Karriere vom Pelzhändler zum Schlachthofbesitzer markiert – ganz im Sinne von Turners Frontier- Thesis – zugleich den Übergang von den Indianertrails zur Industrialisierung der noch jungen Städte.

²⁸⁵ Hubbard hatte sich insbesondere durch den Ausbau von Handelswegen verdient gemacht. Zunächst war er als Angestellter der ‚American Fur Company‘ in den Nordwesten gekommen und an der Organisation des Pelzhandels zwischen Chicago und Vincennes beteiligt. 1845, als Chicago sich langsam als die amerikanische Metropole der Schweinemast etablierte, begründete Hubbard in Chicago eine Verpackungsfabrik für Schweinefleisch, die die Belieferung von New York sicherstellte.

²⁸⁶ Vgl.: Hubbard, Gurdon S. (1888): *Autobiography of Gurdon Sultanstall Hubbard: Pa-pa-ma-te-be "The Swift Walker"*

E Pluribus Unum

Ein Plakat für Buffalo Bill's Wild West aus dem Jahr 1894 zeigt eine aus zwei Kontinenten bestehende Weltkarte. Die Show, die hier beworben wird, heißt jetzt 'Buffalo Bill's Wild West And Congress Of Rough Riders'. Um eine Weltkarte handelt es sich – der Ausblendung der übrigen Kontinente zum Trotz – deshalb, weil das neue Element in Codys Show, das ansonsten den vollen Namen ‚Rough Riders of the World‘ trägt, vor allem eines beinhaltet: die Demonstration eines globalen imperialen Anspruchs, der nunmehr nicht von den europäischen Empires, sondern den USA selbst ausgeht.



Showplakat, 1894

Die Karte bietet einen Abriss von Codys großen Erfolgen und verzeichnet die amerikanischen und europäischen Spielorte der Wild West Show. „World's Wondrous Voyages“: In postkartenähnlichen Abbildungen sind die Stationen dieser Reise über die Karte geschoben: New York, Philadelphia, Boston, Washington, Maryland, Chicago, und London, Paris, Berlin, Hamburg, Stuttgart, St. Petersburg, Brüssel, Neapel und andere Orte, vor deren Kulisse Codys Indianer und andere Showmitglieder wie Touristen posieren. Vor der

Küste Spaniens etwa findet man die grafische Reproduktion eines Fotos, das die Indianer der Show am Fuß der Columbusstatue von Barcelona zeigt. Unter dem Schriftkopf des Plakates ist zur linken die ‚White City‘ der Chicagoer Weltausstellung zu sehen, eine Parade von Codys Reitern zieht über das gesamte Oval des ‚Court of Honor‘. Zur rechten ein Bild von Greater New York, das den Anschein erweckt, als hätte der Auftritt der Show nicht nur den Ambrose Park sondern drei Viertel der Fläche von Brooklyn in Beschlag genommen.

Zur Frage der Himmelsrichtungen lässt sich sagen, dass die Postkarten auf dieser Karte offenbar neu gemischt sind. Paris liegt ungefähr in Mexiko, London in Russland und Venedig vor der Küste Floridas. Codys Indianer sind überall. Entscheidend ist die Entfernung, die der ‚Wild West‘ zurückgelegt hat: „Distance travelled, 63, 000 miles. Or, nearly three times around the globe.“ Die Richtungen und Wege hingegen sind beliebig und zirkulär geworden: Codys „Camping on two Continents“ folgt deterritorialisierten Fluchtwegen: 63000 Meilen und der dreifach umkreiste Globus suggerieren eine weltweite Vernetzung, die den Wilden Westen als territoriale Bezugsgröße längst verabschiedet hat.

Im Gegensatz zu der Szene, die Codys Indianer vor der Columbusstatue in Barcelona zeigt, handelt es sich bei dem Bild der Parade in der White City gewissermaßen um eine Fälschung. Denn ‚Buffalo Bill’s Wild West‘ war in Chicago zwar präsent, aber nicht auf dem offiziellen Ausstellungsgelände. Dort hatte der offizielle Planungsstab die Show nicht zugelassen, so dass Cody unmittelbar angrenzend an das Ausstellungsgelände seine Zelte aufschlug. Immerhin belegte der Wild West auch dort ein riesiges Gelände, und angeblich verwechselten einige Besucher den Eingang zur Wild West Show mit dem Haupteingang der eigentlichen Ausstellung und gingen im Anschluss an die Show zufrieden nach Hause, in der Überzeugung, die Weltausstellung gesehen zu haben.²⁸⁷

²⁸⁷ Vgl.: Hanson, Harry (1942): *The Chicago*. New York / Toronto, S. 327.

Buffalo Bill's WILD WEST

CONGRESS OF ROUGH
RIDERS OF THE WORLD

Return to America After Six Years
Triumphant Tour of Europe

Visited and Indulged by the Potentates and People
of All Countries.

Participated in the History of Amusements

Pushed the Largest and Most Complete Outdoor
Exhibition in the World

VIVID AND REALISTIC SCENES

PIONEER HISTORY OF AMERICA.

- 66 Indians, Sioux, Comanche,
Pawnee and Blackfeet.
- 75 Cowboys.
- 50 Mexican Vanqueros.
- 25 South American Gauchos.
- 25 Rio Grande Caballeros.
- 25 Mexican Rurales, and Others.

MOUNTED BATTALIONS REPRESENTING THE
Five Great Armies of the World

6th CAVALRY, U. S. A.

12th LANCERS, ENGLAND.

1st GARDE UHLAN REG'T.

FRENCH GUARDS.

RUSSIAN COSSACKS.

GRAND MILITARY TOURNAMENT.

WRESTLING, BOXING, FENCING, and
JUDO.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

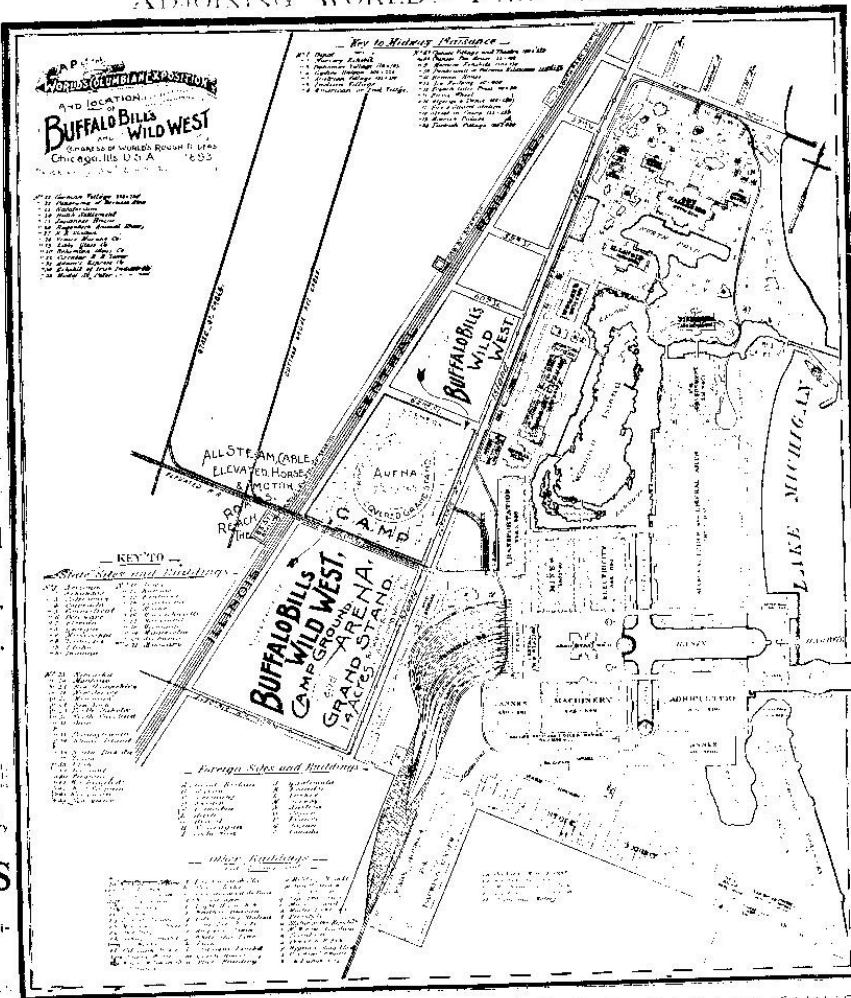
Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

Wrestling, Boxing, Fencing, and
Judo.

REMEMBER THE LOCATION---62d AND 63d STS.
ADJOINING WORLD'S FAIR GROUNDS.



TWO PERFORMANCES DAILY, 3 AND 8 P. M. REIN OR RAIN

Lageplan der Weltausstellung mit Buffalo Bill's Wild West, 1893

Dass die Wild West Show nicht ins offizielle Programm der Weltausstellung aufgenommen wurde, mag daran gelegen haben, dass sie eine vermeintlich nostalgische Veranstaltung darstellte und somit nicht zum zukunftsorientierten und utopischen Konzept der 'White City' zu passen schien. Doch selbst seine Verbannung vom Ausstellungsgelände wusste Cody noch rhetorisch zu nutzen. Das Programmheft proklamierte gerade das Gegenüber von 'White City' und Wild West Show als eine besondere Erfahrungsqualität für den Besucher. Wie Cody selbst, der in den Jahren 1890/1891 ständig zwischen Dakota und Europa gependelt sei, könne der Besucher den Unterschied zwischen industrieller Zivilisation und

naturwüchsiger Barbarei hier in kürzester Zeit selbst studieren.²⁸⁸ Im Grunde genommen aber beruhte die ablehnende Haltung des Planungsstabes gegenüber der Show auf einer Fehleinschätzung, denn Cody hatte seinem neuen Programm einen pädagogischen Anstrich verliehen, der sich hinter den Konzeptualisierungen der Weltausstellung nicht verstecken musste und diesen auch nicht zuwiderlief. Das hatte vor allem mit jenem neuen Element der Show zu tun, das sich hinter dem Titel ‚Congress of the Rough Riders of the World‘ verbarg.

Wie Codys Erklärung eines produktiven Kontrastes von Wild West und ‚White City‘ war auch die Idee zu den ‚Rough Riders of the World‘ ursprünglich aus der Not geboren. Während sich Cody 1892 in Amerika aufhielt, überwinterte sein Stab in Europa, wo im selben Jahr eine weitere Tournee folgen sollte. Zahlreiche Indianer fielen in diesem Jahr einer Virusinfektion zum Opfer, was nicht zuletzt ein Resultat mangelhafter medizinischer Betreuung war. Der Showmanager, Nate Salsbury, entwickelte daher ein neues Konzept, das in starkem Maße europäische Darsteller integrierte, die vor Ort rekrutiert werden konnten.

Die Bezeichnung ‚Rough Riders‘ musste Salsbury nicht erfinden, sie war im Bürgerkrieg bereits für ein Kavallerie-Regiment aus Illinois geläufig. So wie die amerikanischen ‚Rough Riders‘ waren auch die neuen Mitglieder der Show Soldaten. Das Programm erhielt einen stärker militärischen Charakter und der Hauptakzent lag nun auf Reiterkunststücken und Pferderennen. Das Programm von 1893 bestand aus dreizehn Darbietungen:

“*Overture*, „Star Spangled Banner“...Cowboy band, Wm. Sweeny, Leader.

- 1- *Grand Review* introducing the Rough Riders of the World and Fully Equipped Regular Soldiers of the Armies of America, England, France, Germany, and Russia.
- 2- *Miss Annie Oakley*, Celebrated Shot, who will illustrate her dexterity in the use of Fire-arms
- 3- *Horse Race* between a Cowboy, a Cossack, a Mexican, an Arab, and an Indian, on Spanish-Mexican, Broncho, Russian, Indian, and Arabian Horses
- 4- *Pony Express*. The Former Pony Express Rider will show how the Letters and Telegrams of the Republic were distributed across the immense Continent previous to the Railways and the Telegraph.

²⁸⁸ Vgl.: Slotkin, Richard (1992): S. 80.

- 5- *Illustrating a Prairie Emigrant Train Crossing the Plains*. Attack by marauding Indians repulsed by 'Buffalo Bill' with Scouts and Cowboys. N.B. – The Wagons are the same as used 35 years ago.
- 6- *Group of Syrian and Arabian Horsemen* will illustrate their style of Horsemanship, with Native Sports and Pastimes.
- 7- *Cossacks*, of the Caucasus of Russia, in Feats of Horsemanship, Native Dances, etc.
- 8- *Johnny Baker*, Celebrated Young American Marksman.
- 9- *A Group of Mexicans* from Old Mexico, will illustrate the use of the Lasso, and perform various Feats of Horsemanship.
- 10- *Racing Between Prairie, Spanish and Indian Girls*
- 11- *Cowboy Fun*. Picking Objects from the Ground, Lassoing Wild Horses, Riding the Buckers
- 12- *Military Evolutions* by a Company of the Sixth Cavalry of the United States Army; a Company of the First Guard Uhlan Regiment of His Majesty King William II, German Emperor, popularly known as the "Potsdamer Reds"; a Company of French Chasseurs (Chasseurs a Cheval de la Garde République Française); and a Company of the 12th Lancers (Prince of Wales' Regiment) of the British Army.
- 13- *Capture of the Deadwood Mail Coach by the Indians*, which will be rescued by 'Buffalo Bill' and his attendant Cowboys. N.B. – This is the identical old Deadwood Coach, called the Mail Coach, which is famous on account of having carried the great number of people who lost their lives on the road between Deadwood and Cheyenne" 18 years ago. Now the most famed vehicle extant.
- 14- *Racing Between Indian Boys on Bareback Horses*.
- 15- *Life Customs of the Indians*. Indian Settlement on the Field and the 'Path.'
- 16- *Col. W.F. Cody* ('Buffalo Bill'), in his Unique Feats of Sharpshooting.
- 17- *Buffalo Hunt*, as it is in the Far West of North America – 'Buffalo Bill' and the Indians. The last of the only known Native Herd.
- 18- *The Battle of the Little Big Horn*, Showing with Historical Accuracy the scene of Custer's Last Charge.
- 19- *Salute*.

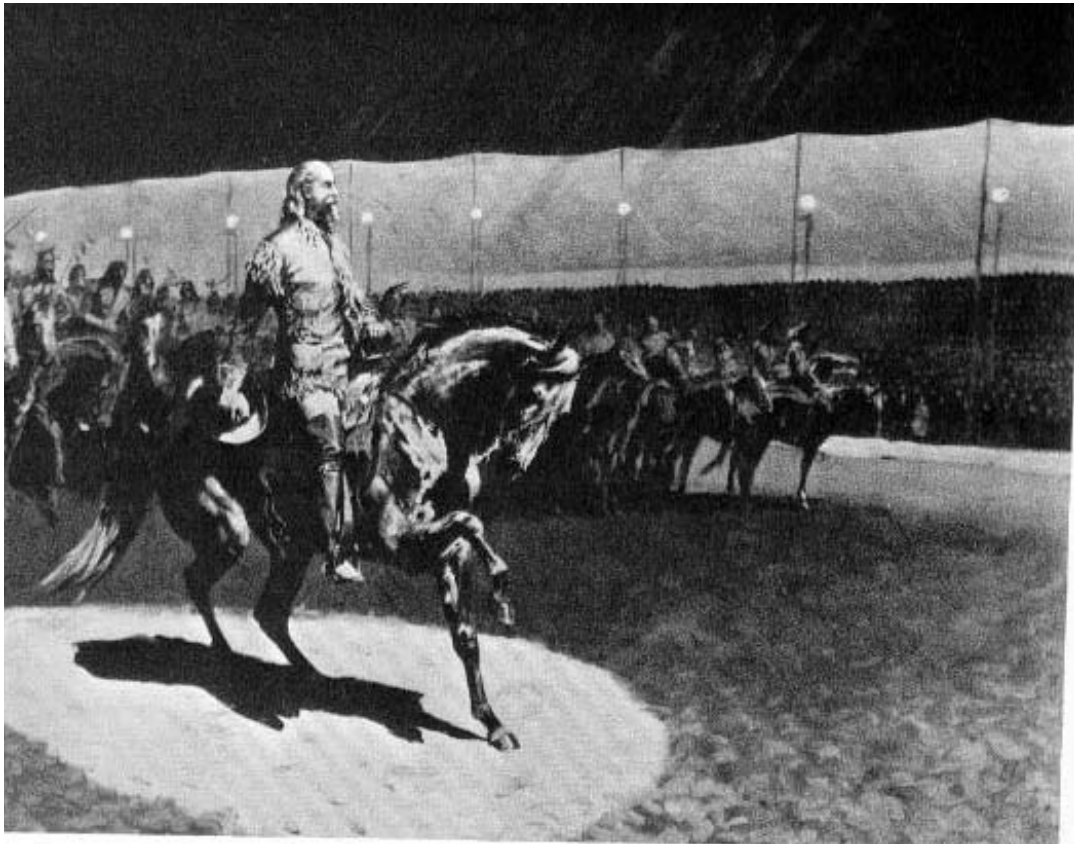
Conclusion“

289

Über dem Text des Programms prangen zur linken ein Foto Codys, zur rechten eines von Nate Salsbury. In der Mitte ein Wappen mit einem Adler, darunter ein geschwungener Schriftbalken mit der Aufschrift „E Pluribus Unum.“ Das neue Programm erhebt damit nicht zuletzt den Anspruch auf die Repräsentation einer politischen Utopie. Der „Congress“ der Rough Riders legitimiert Cody als virtuellen Präsident der föderalistischen Großmacht USA, in deren Parlament die ehemaligen europäischen Kolonialherren in einer untergeordneten Rolle vereint sind. Wenn die „Rough Riders“ zu Beginn und zu Ende der Show geschlossen vor dem Publikum paradierten, ritt Cody

²⁸⁹ Zit. nach Russel, Don (1960): S. 376f.

vorneweg und gerierte sich damit stellvertretend für die USA als Anführer einer neuen Weltordnung.



Frederic Remington: Buffalo Bill in the Spotlight

Entgegen Codys steter Beteuerung, hier werde in pädagogischer Absicht Geschichte präsentiert, bietet das Programm nur zwei historisch datierbare Szenen. Abgesehen vom Überfall auf die Deadwood-Kutsche und dem Gefecht am Little Big Horn handelt es sich überwiegend um Reiterkunststücke, Schießvorführungen, Volkstänze und dergleichen, wobei die Tänze der kaukasischen Kosaken ihren Platz gleichberechtigt neben Lasso werfenden Mexikanern und den Volksbräuchen der Indianer haben. Im größten Teil der Darbietungen geht es um das Reiten selbst, drei der Programmpunkte sind Pferderennen, die ihre Spannung aus der unterschiedlichen Herkunft der Reiter und ihrer Pferde beziehen. Durch den im sportlichen Sinne verstandenen vermeintlich offenen Ausgang dieser Rennen, bleibt die Vorherrschaft Codys und damit der USA über das jeweils international besetzte Teilnehmerfeld unangetastet: gleichsam Weltmeisterschaften mit vorherbestimmtem Sieger. Letztlich läuft es immer

auf die USA als Sieger heraus, und wenn Russen, Deutsche und Briten ihre nationalen Gebräuche demonstrieren, handelt es sich trotzdem um eine Lehrstunde in amerikanischer Geschichte. Auf einem Plakat zur Saison 1898/1899 kommt diese Paradoxie klar zum Ausdruck:

„This epic image and performance is not merely a ‚show‘ but:

AN

OBJECT

LESSON

Differing as it does from all other exhibitions, BUFFALO BILL's WILD WEST and CONGRESS OF ROUGH RIDERS OF THE WORLD stands as a living monument of historic and educational magnificence. Its distinctive feature lies in its sense of realism, bold dash and reckless abandon which only rises from brave and noble inspiration. It is not a 'show' in any sense of the word, but it is a series of original, genuine and instructive object lessons in which the participants repeat the heroic parts they have played in actual live upon the plains, in the wilderness, mountain fastness and in the dread and dangerous scenes of savage and cruel warfare. It is the only amusement enterprise of any kind recognized, endorsed and contributed to by Governments, Armies and Nations; and it lives longest in the hearts of those who have seen it most often, since it always contains and conveys intensely inspiring ideas and motives, while its programme is a succession of pleasant surprises and thrilling incidents.”²⁹⁰



Kosacken mit Reitkunststücken in Buffalo Bill's Wild West, ca. 1895

²⁹⁰ Zit. nach Slotkin, Richard (1992): S. 82.

Wie das Plakat von 1894 scheut auch diese Ankündigung nicht vor Paradoxien zurück. Auf der einen Seite nordamerikanische Indianer auf Europatournee, auf der anderen kaukasische Kosaken in einer Lehrstunde zur Geschichte des Wilden Westens. Indem selbst die Kosacken als Mitglieder eines Kongresses erscheinen, dem Buffalo Bill als Präsident vorsteht, geht ein imperialer Führungsanspruch direkt aus den Relikten des heroischen Wilden Westens hervor.

Als ‚living monument‘ steht die Show an einer Schwelle, an der es nicht mehr um bloß um die Repräsentation ruhmreicher amerikanischer Geschichte geht, sondern eigentlich – und daher ist das 1893er Programm in Chicago auch am richtigen Ort – um die Organisation der Zukunft.

Die Kavallerie der Zukunft

Der Wilde Westen ist längst ubiquitär geworden. Seine Geschichte hält zugleich als Modell für die imperialen Strategien der Zukunft her. Im Programm von 1893 führt Colonel T.A. Dodge Codys Kampf gegen Sitting Bull am Wounded Knee als Vorbild für eine mögliche amerikanische Intervention im französisch-deutschen Konflikt um Elsass-Lothringen an.²⁹¹ Wenn die Wild-West-Show auch zum überwiegenden Teil aus Reitvorführungen besteht, ist das Pferd doch jederzeit als ‚living monument‘ zu begreifen: als solches erzählt es nichts anderes als die Geschichte seines Verschwindens zugunsten der neuen Medien. So kommt der vierte Punkt des Programmes, der den Pony-Express in Erinnerung ruft, nicht ohne den Verweis auf Eisenbahn und Telegraphen aus. Colonel Dodge hatte für diesen Aspekt bereits 1891 eine Formulierung gefunden, die ebenfalls im 1893ger Programm zitiert ist. Im *Harper's new monthly magazine* stellt er die amerikanische Kavallerie in Abgrenzung zu europäischen Kavallerieregimentern als besonders modern und zukunftsorientiert dar. „Our Western cavalry is now the pattern of the cavalry of the future.“²⁹² Amerikanische Kavalleristen unterscheiden sich nach Dodge von

²⁹¹ Ebd.: S. 80.

²⁹² Dodge, T.A. (1891): „Some American Riders“. In: *Harper's new monthly magazine*. Vol. 83, Juni, S. 4.

europäischen dadurch, dass sie ungeachtet ihrer Herkunft durch hervorragende Ausbildung und erlernte Disziplin zu einer beispiellosen und wirkungsvollen Einheit zusammen finden:

„Our frontier cavalryman is the *beau idéal* of an irregular. The irregular horseman of all ages was recruited from among roving, unintelligent classes, and had, except in his own peculiar province, as plentiful a lack of good as he had a superabundance of bad qualities. Our trooper is intelligent, and trained in the hardest of schools.“²⁹³

In diesem Kontext hebt Dodge besonders das „management of the Indian“²⁹⁴ und den Einsatz von getreuen indianischen Scouts im Rahmen der regulären Regierungstruppen hervor. Während etwa Bismarcks Kürassiere durch allzu feste Uniformen behindert seien, bleibe die amerikanische Kavallerie flexibel, in dem sie der Individualität des Reiters durch entsprechende Bekleidung Rechnung trage: „his uniform is patterned on his own individuality after a few days march.“²⁹⁵

Dodge interessiert sich ohne Zweifel für Pferde, aber die Überlegungen, die er anstellt, verweisen bereits auf die aktuellen medialen und politischen Konstellationen. In dieser Hinsicht ist die Rede vom „pattern of the cavalry of the future“ zu verstehen. Wie die Wette zwischen Muybrigde und Stanford vom Pferd ausgehend eine neue fotografische Technik produziert, die ihrerseits den Film mit vorbereitet, wird die Kavallerie der Zukunft nicht mehr zu Pferd unterwegs sein. Für Cody und Dodge scheint aber gleichermaßen zu gelten, dass Zukunftsentwürfe nur in der Form historischer Modelle erzählbar sind.

Parallel zur Weltausstellung erscheint in *Harper's new monthly magazine* eine Reihe von Aufsätzen, in denen sich Dodge ausführlich mit der orientalischen Reitkunst und arabischen Pferden beschäftigt. Die Serie ist mit „Some Oriental Riders“ betitelt und stellt gleichsam das Pendant zu seinen zwei Jahre zuvor unter der Überschrift „Some American Riders“ erschienenen Essays dar. Dodge schreibt allmonatlich detaillierte Darstellungen über jeweils zehn Seiten, die sich algerischen, tunesischen, ägyptischen, syrischen und türkischen Reitern widmen. Letztendlich kommt er aber immer wieder auf

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd., S. 7.

²⁹⁵ Ebd., S. 4.

den Vergleich zur amerikanischen Armee zu sprechen, die zugleich die Folie für das Verständnis orientalischer Gegebenheiten liefern soll: „The term ‚sheik‘ is about as universal as ‚cap’n‘ or ‚jedge‘ in most country districts in our part of the world.“²⁹⁶ Die Geschichte arabischer Reitkunst und Pferdezucht liest sich in Dodges Darstellung letztlich als urszenisches Modell der Geschichte Nordamerikas. Die Entwicklung des Pferdes ist platziert in der Entwicklung einer Gesellschaft, die zwischen nomadischen und agrarischen Existenzformen changiert.

„There are two kinds of Arab tribes; those dwelling in communities – small towns and villages – subsisting by agriculture, and not ashamed to live in a mud-walled hut, roofed with thatch, sod, or tile; and the tent-dwellers, who rove from place to place, and are purely as pastoral people. Among the first the horse has become a beast of burden, a means of transportation, or an item in husbandry, and has a matter of course fallen from his high estate. Among all the latter he has kept some of his early qualities; among some of the wealthy, all of his attributes.“²⁹⁷

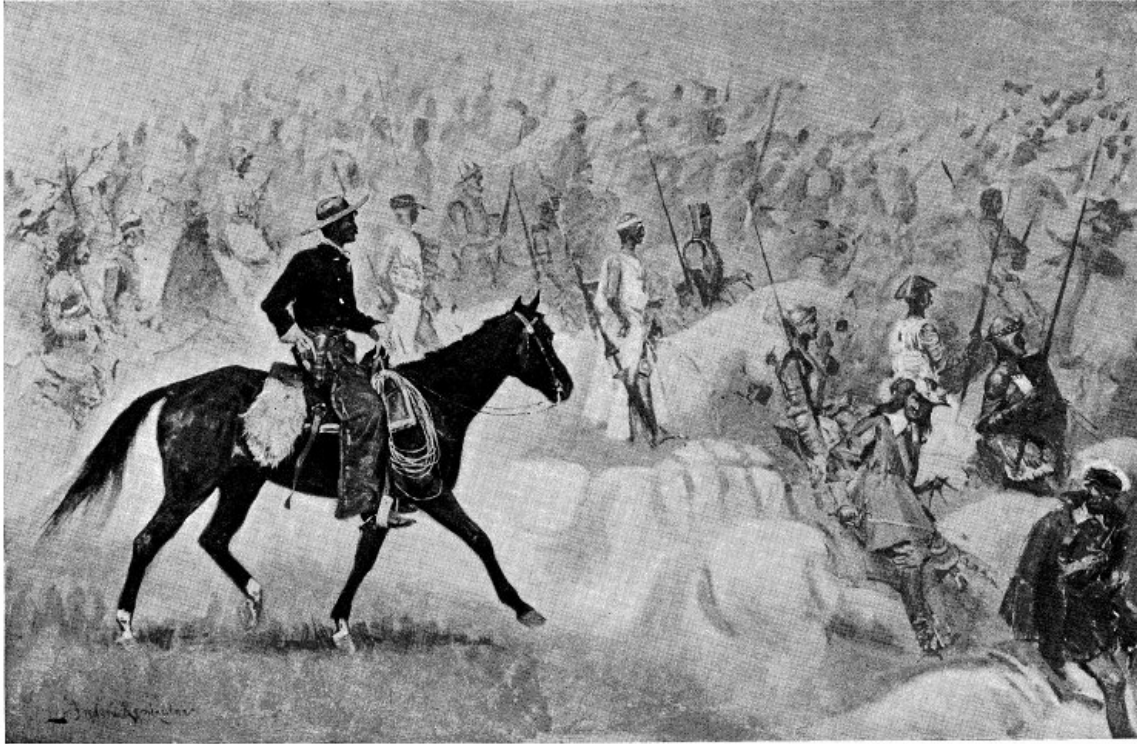
Dodge geht von der Existenz eines absolut hochklassigen arabischen Pferdes aus – Prototyp eines jeden Rassepferdes überhaupt. Dieses befindet sich nur noch in sehr kleiner Zahl im Besitz der reichsten Araber. Ein solches Pferd ist für Dodge ausschließlich unter nomadischen Bedingungen zu denken. Nutztiere (‚beast of burden‘) im Dienste agrarischer Sesshaftigkeit sind nur noch unter dem Aspekt der Degeneration von Interesse. Die Herkunft dieses gleichsam prototypischen arabischen Rassepferdes vermag Dodge nicht eindeutig anzugeben. Sicher ist er sich nur, dass es weit aus dem Osten stammen muss, weshalb er es in den maghrebinischen Ländern, die er bereist hat, kaum noch anzutreffen hofft – es sei denn als Import: „Upon this animal an impress was made from time to time by importations of markedly good individuals from further east – for the horse, like civilisation, has travelled westward.“²⁹⁸ Die arabischen Pferde aus dem Osten unterscheiden sich nach Dodge von ihren westlichen Nachfahren durch die Höhe der Taille. Die Grenze zwischen westlicher und östlicher Hemisphäre bleibt wie eine evolutions- beziehungsweise zuchtgeschichtliche Datierung

²⁹⁶ Dodge, T.A. (1893): „Riders of Tunis“. In: *Harper's new monthly magazine*, Vol. 87, August, S. 413 f.

²⁹⁷ Dodge, T.A. (1893): „Algerian Riders“. In: *Harper's new monthly magazine*, Vol. 87, Juli, S. 266 f.

²⁹⁸ Ebd., S. 268.

hingegen zwar schwammig, aber nicht unbenannt: „It is impossible to determine the exact line of demarcation in race or breeding which separates the close-carried from the high-set tail, or to give the *raison d'être* of either, but the Lybian Desert is the geographical line of separation.”²⁹⁹



Frederic Remington: The Last Cavalier, 1895

Das Pferd stellt für Dodge nicht weniger als das Insignium für Zivilisation überhaupt dar, als deren Fluchtpunkt er stillschweigend die amerikanische Geschichte inklusive ihres europäischen Vorlaufs voraussetzt. In dieser Hinsicht erfüllt die Lybische Wüste für die Zuchtgeschichte des arabischen Pferdes eine analoge Funktion zum Atlantik in der Geschichte der USA dar. ‚Civilisation has travelled westward’ – und es verwundert nicht, dass gerade das ägyptische Pferd unter der Sklaverei durch die britischen Kolonialherren zu leiden hat. Diese manifestiert sich nach Dodge insbesondere in einer dem Pferd auferzwungenen und widernatürlichen Bewegung. Über mehrere Seiten erörtert er die natürliche Gangart des Pferdes und gibt den Arabern Recht,

²⁹⁹ Dodge, T.A. (1893): „Riders of Egypt”. In: *Harper’s new monthly magazine*, Vol 87, September, S. 626 f.

die im Unterschied zu den Briten den Trott als ungemäß verabscheuten und stattdessen den Trab bevorzugten:

„The Arab, for his own use, trains his horse to rack or pace, canter, and gallop. He abhors the trot, which to him is the mark of the slavery of wheels. If a horse shows an inclination to trot, he hobbles him with a rope from his force to his hind fetlock on either side, to force him to pace. [...] Unquestionably, quoad the saddle-horse, the rack must be called natural, the trot the artificial gait. If I die before I have converted the world to this my opinion, let it be written on my tombstone – ‘but that is another story.’”³⁰⁰

Amerikanische Freiheitsliebe, die zu einer Beschleunigung vom Trott zum Trab und schließlich zur großen Bewegung nach Westen führt, sind beim Araber offenbar schon angelegt, auch wenn er unter der Sklaverei der europäischen Kolonialherren verbleibt. Insofern kann er auch in Bezug auf das Reiten letztlich nicht mit einem Amerikaner konkurrieren. Für Dodge stellt der arabische Reiter gewissermaßen einen Idealtyp dar – auch wenn er es aus Gründen einer gleichsam kulturell bedingten Verträumtheit nie mit der Effizienz der modernen Amerikaner aufnehmen kann:

„Still I am inclined to think that our own skilful horseman could beat him in riding over a country, in rounding up a big bunch of ugly stampeded cattle, or in almost any duty requiring horsemanship of the highest order in his kind. [...] When the horse is only a means of transportation, or a beast of burden, the Arab is no better than his ilk elsewhere. When, as in the desert, the horse is his pet, his companion, his dream by day and night, the Arab is in a sense incomparable.”³⁰¹

In der arabischen Wüste glaubt Dodge den Idealtypus einer Verbindung von Reiter und Pferd antreffen zu können. Zugleich handelt es sich um einen Traum, der höchstens die Folie für eine Entwicklung bilden kann, die auch Effizienzen in der Realität produziert. Der amerikanische Reiter hat diese Entwicklung hinter sich und wenn er auch nicht mehr die Grazie des arabischen Urtyps erreicht, ist er ihm in der Praxis doch überlegen.

„The superlatives are intentionally used. Moreover, there is a certain ease and grace of movement which is essentially Arabian, coming of a skeleton put together on good principles and then well clad with muscle and sinews. On

³⁰⁰ Ebd., S. 630 f.

³⁰¹ Dodge, T.A. (1893): „Riders of Tunis” S. 408.

the other hand, while our long, lanky, bony, often somewhat ungainly performer lacks the Arabian's symmetry of looks and movement, he impresses you with an ability to run and repeat, to carry you through to the death, which even the best horse in the Orient does not convey. The Arabian is singularly handsome, and possesses grit and endurance; but I believe that in losing some of his grace we have gained in stamina in stock of equal grades, while our every-day weight-carrier, teamster, coacher, and business horse can readily discount him by his superior heft."³⁰²

Arabische Pferde mögen grazil sein, amerikanische Pferde aber sind schneller und daher nützlicher. An diesem Punkt stellt sich die Frage, welchen Wert eine solch einfache Pointe im Jahr 1893 hat und warum Dodge sie dermaßen aufwendig unterfüttert. Denn der Bürgerkrieg ist bereits ebenso Geschichte wie die Indianerkriege, und die großen Zeiten der Kavallerie gehören auch in den USA der Vergangenheit an. In der Genealogie der Verkehrsmittel stellt das Pferd eine überholte Stufe dar, und dennoch oder vielmehr deshalb wird es zum zentralen Symbol für den Verkehr der Zukunft. Denn die ‚cavalry of the future‘ wird, ob sie nun in Elsass-Lothringen zum Einsatz kommt oder nicht, nur noch bedingt zu Pferde unterwegs sein.

Die Bedeutung des Pferdes im Jahr 1893 besteht für die USA wohl in der Funktion eines Zentralsymbols für einen historisch legitimierten Imperialismus. Kaum irgendwo kommt das so deutlich zum Ausdruck wie im als ‚Palace of Plenty‘ betitelten Pavillon des kalifornischen Staates auf der Weltausstellung in Chicago. Im Zentrum des Pavillons thronte eine ägyptische Pyramide aus Früchten, an deren Spitze die Figur eines Bären zu sehen war.

Die einzelnen kalifornischen Countys stellten lokalspezifische Produkte in den Mittelpunkt ihrer Präsentation. Das Kern-County war mit einer auf zwei Globen ruhenden Brücke vertreten, auf der in Glasgefäßen Getreide, Früchte und Baumwolle ausgestellt waren. Die beiden Globen trugen die Aufschrift ‚Orient‘ und ‚Occident‘. Santa Clara präsentierte sich mit einer großen Reiterstatue, die komplett aus getrockneten Pflaumen modelliert war.³⁰³

Dodges Kavallerie der Zukunft und das Pflaumenpferd gehören zusammen. Beide bringen einen Weltumspannungsgestus auf den Punkt, der Welthandel und militärischen Expansionismus als die Fluchtpunkte des amerikanischen

³⁰² Ebd., S. 413.

³⁰³ Bancroft, Hubert Howe (1893): *The Book of the Fair*. Chicago / San Francisco, S. 822.

Selbstverständnisses der neunziger Jahre ausweist. Von nun an dauert es noch sechs Jahre bis eine solche Symbolik tatsächliche Resultate unter den Bedingungen des Krieges zeitigt.

Teddy's Rough Riders

Anspruch und Wirklichkeit der imperialen Großmachtphantasien klafften in den USA der frühen 1890er Jahre noch weit auseinander. Noch im Jahre 1889 war die amerikanische Kriegsmarine schwächer als die aller europäischen Hauptmächte und rangierte sogar noch hinter China und der Türkei. Erst in diesem Jahr begann man unter dem maßgeblichen Einfluss des Marineoffiziers Alfred Thayer Mahan mit dem Bau schwerer Schlachtschiffe.³⁰⁴ Mahan war ein enger Vertrauter Theodore Roosevelts, der seinerseits 1897 zum Staatssekretär im Marineministerium ernannt werden sollte. Am Naval War College in Newport hielt Mahan eine Reihe von Vorlesungen, die 1890 unter dem Titel „The Influence of Seapower Upon History“ veröffentlicht wurden.³⁰⁵ Mahan ging es in seinen materialreichen Ausführungen stets um den Nachweis, dass die Kolonialmächte der Vergangenheit ihren Status immer auf der Basis ihrer Herrschaft zur See begründet hätten. Kriegs- und Handelsmarine seien die Eckpfeiler einer jeden Seemacht gewesen, und Amerika dürfe in dieser Hinsicht nun nicht länger zurückstehen. Zuvor habe man sich auf die inneren Angelegenheiten konzentriert und die internationalen Machtkämpfe den Europäern überlassen. Ansonsten sieht Mahan die USA in der Gefahr, zu einer agrarischen Selbstversorgergesellschaft zu verkommen. In einem Artikel für *The Atlantic Monthly* zitiert er diesbezüglich einen expansionistisch gesonnenen Politiker:

„It is not an ambitious destiny for so a great country as ours to manufacture only what we can consume, or produce only what we can eat.' [...] The interesting and significant feature of this changing attitude is the turning of the

³⁰⁴ Vgl.: Raeithel, Gert (1995): *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*. Bd. 2. Vom Bürgerkrieg bis zum New Deal (1860-1930). Frankfurt a.M., S. 249.

³⁰⁵ Mahan, Alfred Thayer (1890): *The Influence of Sea Power upon History*. Boston

eyes outward, instead of inward only. [...] America roused from sleep as to interests closely concerning her future.”³⁰⁶

Expansion ist die logische Konsequenz aus dem Frontierprojekt, dessen Abschluss hinsichtlich der kontinentalen Grenzen für Mahan ganz im Sinne Turners außer Frage steht. Insofern ist der Blick über die atlantischen und pazifischen Küsten hinaus aber nicht nur von geostrategischer Bedeutung. Es geht um die Verlagerung der Frontier über den Kontinent hinaus und damit um nicht weniger, als immer schon – Amerikas Zukunft scheint auf dem Spiel zu stehen. Unter diesen Vorzeichen kam der Krieg von 1898 wie gerufen.

Seit 1895 befand sich die kubanische Unabhängigkeitsbewegung unter der Führung des Revolutionärs José Martí im Krieg mit Spanien. Die USA hatten bereits unter Präsident Grover Cleveland ihre Sympathie mit den Aufständischen bekundet, insbesondere, als die Existenz von Internierungslagern bekannt geworden war, in denen unter der Verantwortung des spanischen Generals Valeriano Weyler kubanische Zivilisten gefangen gehalten wurden. Den Anlass für den Kriegseintritt der USA bildete schließlich ein Vorfall vom 15. Februar 1898. Im Hafen von Havanna explodierte das amerikanische Schlachtschiff ‚Maine‘ und 266 Matrosen kamen dabei ums Leben. Von nun an wurde in den USA ein Schlachtruf unüberhörbar: ‚Remember the Maine – to Hell with Spain‘. In Anlehnung an ‚Remember the Alamo‘ aus dem Krieg gegen Mexiko, drängte die öffentliche Meinung erstmals auf einen Krieg außerhalb der Grenzen des nordamerikanischen Kontinents. Der inzwischen gewählte Präsident McKinley machte Spanien daraufhin das Angebot, Kuba an die USA zu verkaufen. Die Spanier lehnten ab und erklärten den USA am 23. April den Krieg. Diese schlossen sich an, datierten ihre Kriegserklärung aber auf den 21. April, um die bereits bestehende Blockade Havannas so nachträglich zu legitimieren. In einer Resolution vom 19. April hatte der Kongress bekundet, dass das Kriegsziel die Herstellung der Unabhängigkeit Kubas, nicht aber eine Annexion durch die Vereinigten Staaten sei.

Abgesehen davon, dass die Amerikaner ein handfestes wirtschaftliches Interesse insbesondere an der kubanischen Zuckerindustrie hatten – 1898

³⁰⁶ Mahan, Alfred Thayer (1890a): “The United States Looking Outward”. In: *The Atlantic Monthly*, Vol. 66, Dezember, S. 817 f.

waren bereits mehrere amerikanische Unternehmen auf der Insel – stand der Krieg auch unter dem Stern eines neuen imperialistischen Selbstverständnisses und schien einen ersten Testfall für überseeische Militärinterventionen zu bilden³⁰⁷. Die Zeit war gewissermaßen reif und der Anlass zum Kriegseintritt ein höchst willkommener.

Von diesem Punkt aus wird vielleicht verständlich, warum das reale Kriegsgeschehen von vornherein hinter den Erzählungen, die insbesondere durch die Presseberichterstattung produziert wurden, zurücktrat. Nach der Explosion der ‚Maine‘ erschienen im *New York Journal* eine Woche lang täglich acht Seiten zu diesem Ereignis und der Verleger Randolph Hearst schickte den berühmten Zeichner, Maler und Bildhauer Frederic Remington auf seiner Privatyacht nach Kuba. Remington hatte sich bislang insbesondere als Illustrator von Wild-West-Motiven einen Namen gemacht und unter anderem mehrere Portraits von William Cody fabriziert. Auf Remingtons Beschwerde, in Kuba gäbe es gar nichts zu sehen, was sich zu zeichnen lohne, soll Hearst den berühmten Satz entgegnet haben: „Sie liefern die Bilder, ich liefere den Krieg.“³⁰⁸

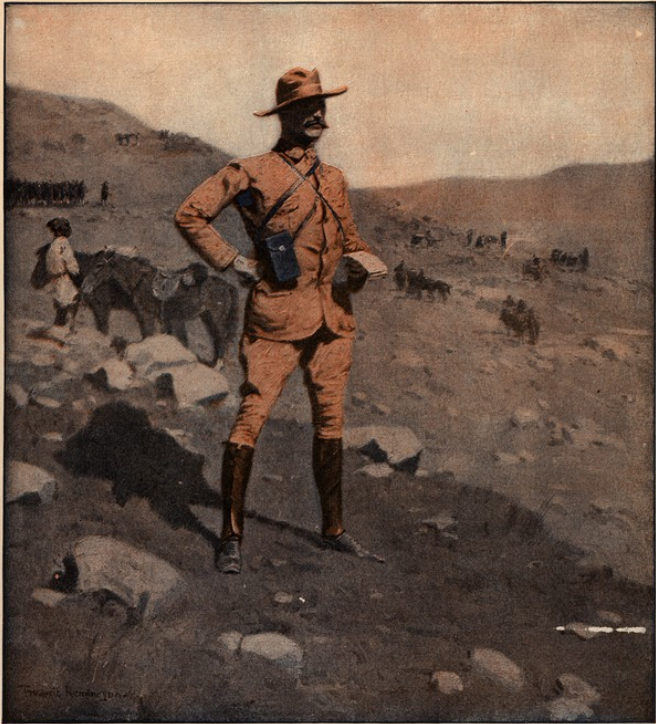
Tatsächlich produzierte der Krieg von 1898 wohl eine weitgehende Entkoppelung von Schlachtgeschehen und medialer Berichterstattung. Dazu lieferte das brandneue Medium Film seinen Beitrag, aber auch die von Hearst und Pulitzer begründete Yellow Press. Wenn Hearst Remington anweist, die passenden Bilder zum Krieg zu liefern, so versteht der Zeichner dies offenbar stillschweigend im Sinne einer Ikonographie, die den aktuellen Krieg in eine Reihe mit den vergangenen Kriegen stellt und Kuba als Verlängerung des

³⁰⁷ Soweit zumindest die ideologische Auslegung der Lage. Diese hinkt den historischen Tatsachen insofern hinterher, als die USA tatsächlich längst in überseeische Konflikte involviert waren. Schon seit 1822 hatte man damit begonnen, den Spaniern Puerto Rico streitig zu machen, und bereits 1811 war ein vergeblicher Versuch unternommen worden, Kuba zu annektieren. 1833 wurde eine Seeblockade gegen Argentinien verhängt, nachdem das amerikanische Schlachtschiff „Lexington“ den Hafen Puerto Soledad auf den Malwinen zerstört hatte. Abgesehen vom Krieg gegen Mexiko im Anschluss an die Schlacht um Fort Alamo von 1836, ist die Belagerung von Uruguay im Jahr 1845 und die beständige Einmischung in die Angelegenheiten der Dominikanischen Republik zu nennen, die 1844 unabhängig geworden war, bevor sie 1861 wieder von den Spaniern unterworfen wurde. Die besondere Bedeutung, die der spanisch-amerikanische Krieg auf Kuba im Jahr 1898 dennoch hatte, bestand darin, dass hier erstmals der Versuch unternommen wurde, einen überseeischen Einsatz ideologisch zu integrieren und als genuinen Fortsatz der Frontier-Mythologie zu rechtfertigen. Der Krieg von 1898 markiert insofern den faktischen Umschlagspunkt von einer zumindest vorgeblich isolationistisch geprägten zu einer offen expansionistischen Außenpolitik.

³⁰⁸ Raeithel, Gert (1995): S. 257.

kontinentalen Wilden Westens begreift. So zumindest ist Remingtons Beharren auf der Figur des berittenen Soldaten zu verstehen, der zum festen Bestandteil einer derartigen Bildsprache geworden war.

If it isn't an Eastman, it isn't a Kodak.



"THE CORRESPONDENT"

**In war as in peace
The Kodak
is at the front**

In Cuba and the Philippines, in South Africa, in Venezuela, and now in Korea and Manchuria, the camera most in evidence is the Kodak.

The same qualities that make it indispensable to the correspondent make it most desirable for the tourist—simplicity, freedom from dark-room bother, lightness combined with a strength that resists the wear and tear of travel.

Take a Kodak with you to the St. Louis Exposition. There will be no charge for the admission of 4x5 (or smaller) Kodaks to the grounds

Kodaks, \$5.00 to \$97.00

1904 Catalogue at all dealers or by mail.

EASTMAN KODAK CO., Rochester, N. Y.

Frederic Remington: Zeichnung für Kodak-Werbung, 1904

Als Remington erfuhr, dass die entsandten Kavallerieregimenter angesichts der Geländebeschaffenheit wohl oder übel zu Fuß in die Schlacht würden ziehen müssen, während die Pferde in Florida zurückblieben, war seine Empörung darüber so groß, dass er sich umgehend persönlich an den verantwortlichen Befehlshaber wandte:

"General Miles appeared at Tampa about that time, and I edged around toward him, and threw out my 'point'. It is necessary to attack General Miles

with great care and understanding, if one expects any success. 'General, I wonder who is responsible for this order dismounting the cavalry?' I ventured. I think the 'old man' could almost see me coming, for he looked up from the reading of a note, and in a quiet manner, which is habitual with him, said, 'Why don't they want to go?' and he had me flat on the ground. 'Oh yes, of course! They are crazy to go! They would go if they had to walk on their hands!' I said, and departed. A soldier who did not want to go to Cuba would be like a fire which would not burn – useless entirely. So no one got cursed for that business; but it is a pity that our nation finds it necessary to send cavalry to war on foot. [...] One might as well ask the nurse-girl to curry the family horse."³⁰⁹

Remingtons Bestürzung über die strategische Entscheidung, auf den Einsatz von Pferden weitgehend zu verzichten, fußt offensichtlich nicht auf rationalen Gründen. Vielmehr ist es die Bestürzung über die Zerstörung eines Bildes: die faktische Infanterisierung der amerikanischen Kavallerie kommt einer Entehrung gleich – sozusagen der Kastration einer heldischen Virilität, die im Bild des Wild-West-Kämpfers fest im nationalen Imaginären verankert war. Freilich hatte Remington nicht die Möglichkeit, sich angesichts der Wahl zwischen Realität und Imaginärem für erstere zu entscheiden. Der Krieg fand in Kuba statt, entscheidend aber war seine Darstellung in der amerikanischen Öffentlichkeit, und die ereignete sich vor allem in den Printmedien der Ostküste. Remington lieferte also die Bilder.

Sein Freund, Theodore Roosevelt, verfolgte eine ähnliche Strategie, nur mit weitergehenden Konsequenzen: er wurde drei Jahre später Präsident. Roosevelts Wahl im Jahr 1901 war der Höhepunkt seiner politischen Karriere und den Grundstein seiner Popularität legte er im Kuba-Krieg. 1897 war der Republikaner William McKinley an die Macht gekommen und hatte den Demokraten Grover S. Cleveland als Präsidenten abgelöst. Während es unter den Demokraten wohl gar nicht zum Krieg gekommen wäre, bot sich für den Republikaner Roosevelt, der noch im Wahljahr Staatssekretär im Marineministerium wurde, nun die Chance, sich militärisch zu profilieren. Zusammen mit Lieutenant Leonard Wood wurde Roosevelt beauftragt, ein Regiment aus Freiwilligen zusammenzustellen und zu befehligen, das den regulären Armeeeregimentern zur Seite stehen sollte. Die Einheit firmierte bald unter dem Namen Rough Riders, wobei ungeklärt ist, ob Roosevelt selbst sie

³⁰⁹ Remington, Frederic (1898): "With the Fifth Corps". In: Vorpahl, Ben Mechant (1972): *The Frederic Remington-Owen Wister Letters*. Paolo Alto, S. 239 f.

so genannt hat, oder ob sich diese Bezeichnung, wie er behauptete, in der Öffentlichkeit bereits herumgesprochen hatte, bevor man sich von offizieller Seite einfach anschloss.³¹⁰ Die Idee hinter den Rough Riders war, die besondere Qualifikation Wild-West-erfahrener Männer für ein Kavallerieregiment zu nutzen. So rekrutierte Roosevelt zum einen Cowboys, Scouts, Sheriffs und Indianer – diese waren biographisch, etwa durch die Teilnahme an Indianerkriegen legitimiert. Zum anderen wurden Polizisten, die Roosevelt aus seiner Zeit als Polizeichef von New York kannte, ehemalige Collegekollegen, Kongressangehörige und Senatoren und schließlich eine ganze Reihe prominenter Sportler in das Regiment aufgenommen, sowie ausländische Soldaten, wie Captain von Götzen, der später als deutscher Kolonialbeamter in Afrika in Erscheinung trat. Auch wenn die meisten der Letztgenannten den sogenannten Wilden Westen eher aus Groschenromanen denn aus eigener Anschauung kannten, zweifelte Roosevelt nicht an der Tauglichkeit seiner Rekruten:

„In all the world there could be not better material for soldiers than that afforded by these grim hunters of the mountains, these wild rough riders of the plains. They were accustomed to handling wild and savage horses; they were accustomed to following the chase with the rifle, both for sport and as a means of livelihood. Varied though their occupations had been, almost all had, at one time or another, herded cattle and hunted big game. They were hardened to life in the open, and to shifting themselves under adverse circumstances. They were used, for all their lawless freedom, to the rough discipline of the round-up and the mining company.“³¹¹

Offenbar ging Roosevelt davon aus, dass schon die Mitgliedschaft in einem Jagdclub, vor allem der bloße Wille zum Überlebenskampf im Freien, prinzipiell auch einen Städter von der Ostküste zu einem guten Rough Rider machen könne. Besonderen Wert legte er dabei auf die Fähigkeiten im Umgang mit Pferden und das diesbezügliche Training.

„the animals were not showy; but they were tough and hardy, and answered my purpose well. Mounted drill with such horses and men bade fair to offer opportunities for excitement; yet it usually went off smoothly enough. [...] To drill perfectly needs long practice, but to drill roughly is a thing very easy to learn indeed. [...] When we put them on horseback, there was, of course,

³¹⁰ Roosevelt, Theodore (1900): *The Rough Riders*. New York, S. 7.

³¹¹ Ebd., S. 13.

trouble with the horses; but the horsemanship of the riders was consummate. In fact, the men were immensely interested in making their horses perform each evolution with the utmost speed and accuracy, and in forcing each unquiet, vicious brute to get into line and stay in line, whether he would or not.”³¹²

Insbesondere angesichts der Indianer und Frontierkämpfer aus dem Westen streicht Roosevelt die exzellenten Qualitäten im Umgang mit Pferden heraus. Über zwei Indianer heißt es: „Like the rest of the regiment, they were splendid riders.“³¹³ Und über einen Cowboy aus Oklahoma: “Then there was little McGinty, the bronco-buster from Oklahoma, who never had walked a hundred yards if by any possibility he could ride.”³¹⁴ Verwunderlicher und auch weitgehend unerklärt bleibt hingegen, wie es einige Rekruten des übrigen Regiments zu ihrer kavalleristischen Eignung gebracht haben sollen. Die Sportler beispielsweise qualifizierten sich – abgesehen von unbedingter Motivation – offenbar ausschließlich durch ihr Können in ihrer jeweiligen Sportart:

„So it was with Dudley Dean, perhaps the best quarterback who played on a Harvard eleven; and so with Bob Wrenn, a quarter-back whose feats rivalled those of Dean’s, and who, in addition, was the champion tennis-player of America, and had, in two different years, saved this championship from going to an Englishman.[...] Indeed, they all sought entry into the ranks of the Rough Riders as eagerly as if it meant something widely different from hard work, rough fare, and the possibility of death; and the reason why they turned out to be such good soldiers lay largely in the fact that they were men who had thoroughly counted the cost before entering, and who went into the regiment because they believed that this offered their best chance for seeing hard and dangerous service.”³¹⁵

Angesichts der Tatsache, dass die Rough Riders ihre Pferde schon vor der Verschiffung nach Kuba in Tampa, Florida, zurücklassen mussten, erstaunt der Stellenwert, den Roosevelt dem Reiten in seiner 1899 erschienenen Schilderung des Krieges einräumt. Im Unterschied zu Remington beklagt er sich nicht über den Befehl zu Fuß zu marschieren, er verschweigt ihn einfach. Auf etwa hundert Seiten handelt sein Bericht akribisch die einzelnen Stationen des Kriegseinsatzes seines Regimentes ab, ohne das Thema des

³¹² Ebd., S. 27f.

³¹³ Ebd., S. 19.

³¹⁴ Ebd., S. 21.

³¹⁵ Ebd., S. 10f.

Reitens, dem er in seinen Vorbemerkungen so viel Raum schenkt, auch nur einmal zu berühren. Erst im abschließenden, mit „The Return Home“ betitelten Kapitel kommt Roosevelt wieder zu seinem eigentlichen Punkt:

„As soon as it was known that we were to sail for home the spirits of the men changed for better. In my regiment the officers began to plan methods of drilling the men on horseback, so as to fit them for use against the Spanish cavalry, if we should go against Havanna in December.“³¹⁶

Wie der Einsatz der Rough Rider im kubanischen Krieg hinsichtlich des militärischen Effektes auch immer einzuschätzen ist – die signifikante Auslassung in Roosevelts Bericht macht deutlich, dass es sich hier um ein Stück mythisch überformter Geschichte handelt. Als solche hat die Anekdote eine wichtige ideologische Funktion: sie bringt den ersten imperialen Krieg außerhalb der kontinentalen Grenzen Nordamerikas innerhalb der Narration der Frontier zur Darstellung. Zu diesem Zweck ist die emphatische Akzentuierung des Reiters unerlässlich, wie sehr sie auch mit der Realität kollidieren mag. Kurz gesagt: Roosevelt bedient sich des Programms der „Rough Riders of the World“ und verlagert es – zumindest in den Koordinaten seines eigenen Berichts – vom Gelände der Wild-West-Show auf ein Schlachtfeld. So kann es nicht verwundern, dass William Cody die Rechte an der Autorschaft dieses Unternehmens Roosevelt nicht einfach überlassen wollte, während er selbst unerwähnt blieb. Das Showprogramm von 1899 enthielt einen Briefwechsel zwischen beiden, in dem Roosevelt abstreitet, sich bei der Wahl des Namens seines Regiments bewusst auf Cody bezogen zu haben. Jedenfalls aber gab es personelle Überschneidungen, die in Roosevelts Bericht ebenfalls unerwähnt bleiben. Einige der in Kuba eingesetzten Indianer waren zuvor in Codys Show aufgetreten, und kehrten nach dem Ende des Krieges als Veteranen vom Schlachtfeld zur Show zurück, um dort in der mittlerweile ins Programm aufgenommenen Abschlussdarbietung „The Battle of San Juan“ mitzuwirken.

Während des Krieges hatte sich auch Cody angeboten, an der Spitze eines eigenen Wild-West-Regiments in die Schlacht zu ziehen. General Miles war zunächst interessiert, lehnte aber ab, als Cody, der gleichzeitig ein

³¹⁶ Ebd., S. 169 f.

Dauerengagement in New York hatte, 100.000 Dollar für seinen Verdienstausschlag während eines Fronteinsatzes forderte.³¹⁷ Immerhin ließ sich Cody vertreten: er schenkte dem General einige Pferde aus seiner Show, die Miles angeblich auf dem Schlachtfeld in Puerto Rico ritt, bevor er sie später wohlbehalten wieder nach Washington brachte. Wäre Codys Einsatz nicht aus finanziellen Gründen gescheitert und somit auf einmal ein zweites Rough-Riders-Regiment im Spiel gewesen, dürfte der Konflikt mit Roosevelt um die Autorschaft eines solchen Projektes um einiges schärfer ausgefallen sein.

Die Parallelen zwischen den Rough Riders in der Manege und denen auf dem Schlachtfeld gehen noch weiter: Als gelte es, Dodges Diktum von der ‚cavalry of the future‘ in Szene zu setzen, stellen Roosevelts Rough Riders den Versuch einer theatraisierten Fortsetzung der mythischen Geschichte dar – und zwar unter den Bedingungen eines realen militärischen Konflikts, der zugleich modellhaft für die Kriege der Zukunft stehen soll. Die Insistenz auf der Figur des Reiters bringt die Differenz zwischen Darstellung und Realität zum Verschwinden, denn Bühne und Schlachtfeld fallen im Rooseveltschen Kriegstheater zusammen. Sie verhelfen einer Narration zur Darstellung, die die imperiale Zukunft der Vereinigten Staaten durch die bruchlose Anknüpfung an die moralisch legitimierte Frontiergeschichte gewährleisten soll.

Zugleich beschwören Roosevelts Rough Riders als Voraussetzung eines künftigen Expansionismus noch einmal eine gesellschaftliche Homogenität, die durch die Teilnahme von Rekruten unterschiedlichster Gesellschaftsschichten gewährleistet wird. Frontierkämpfer, Indianer, Polizisten, Politiker und Sportler sind die Protagonisten des Regiments, und sie alle agieren unter der Voraussetzung einer prinzipiellen brüderlichen Gleichgestelltheit. Slotkin spricht im Hinblick auf die Rough Riders von einem „utopia of meritocracy“³¹⁸, also einem gesellschaftlichen Modell, das den Wert eines Bürgers ausschließlich nach seinen Verdiensten – auf welchem Feld auch immer – nicht aber nach Herkunft oder Besitz bemisst. Nicht einmal die Staatsangehörigkeit bildet ein Ausschlusskriterium – Roosevelt integriert ebenso wie Cody europäische Soldaten, die in dem Moment, in dem sie

³¹⁷ Russel, Don (1960): S. 418.

³¹⁸ Slotkin, Richard (1992): S. 103.

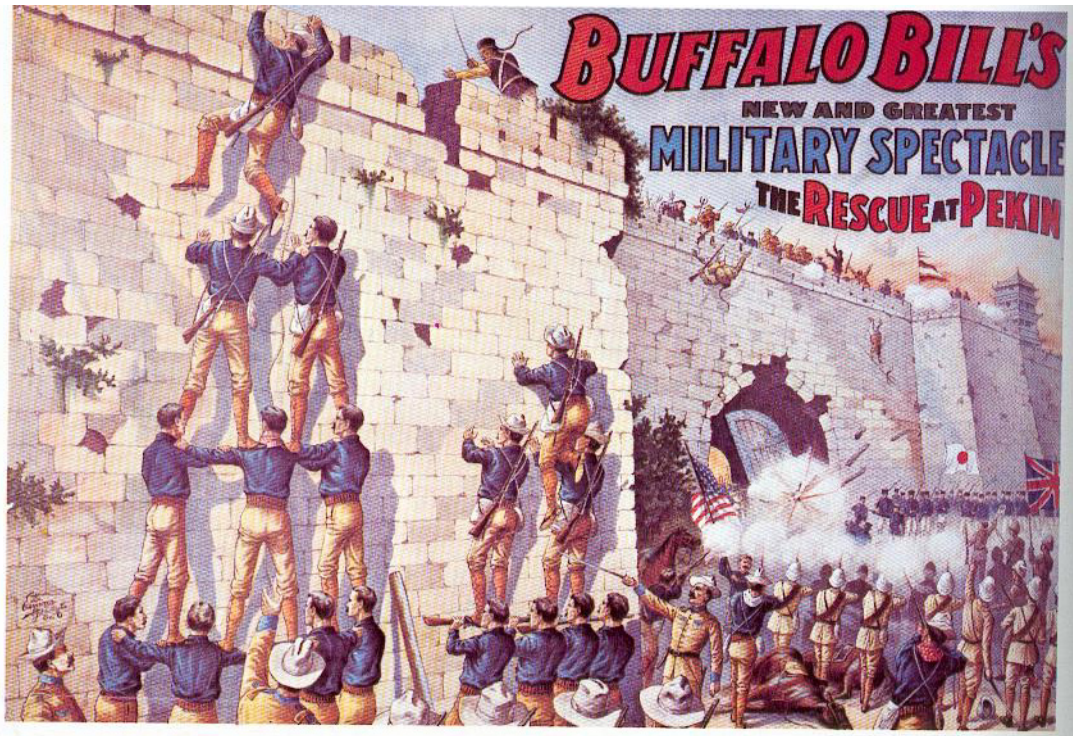
Angehörige der amerikanischen Armee sind, als Amerikaner agieren. So wie also die internationalen Reiterregimenter in Codys ‚Rough Riders of the World‘ Amerika als neue Imperialmacht legitimieren, die die alten Kolonialmächte organisch in sich aufgesogen hat, fungieren britische und deutsche Soldaten im kubanischen Krieg als Garanten des amerikanischen Weltherrschaftsanspruches.

Der Kreis schließt sich

Die Abschlussdarbietungen von „Buffalo Bill’s Wild West“ reflektierten bis zum Jahr 1901 mehr oder weniger den aktuellen Stand der tagespolitischen Ereignisse. Das heißt auch, dass sie der Fluchtlinie der Frontier an ihre nunmehr auch überseeischen Schauplätze folgte. In diesem Sinne ersetzte Cody 1899 „Custer’s Last Fight“ durch „San Juan Hill“. Zwei Jahre später wurde eine erneute Aktualisierung des Programms fällig. An die Stelle von „San Juan Hill“ trat 1901 für zwei Spielzeiten „The Battle of Tien-Tsin“. Dieser Bezug auf den Boxer-Aufstand und die amerikanische Beteiligung im Rahmen des alliierten Kampfeinsatzes in China, bildet zugleich die letzte Grenzverschiebung in den Programmen der Wild-West-Show.

Ab 1903 kehrt sich diese Bewegung gleichsam um: im Zuge der zweiten Präsidentschaftskandidatur Roosevelts nimmt Cody wieder „San Juan Hill“ ins Programm, 1905 greift er erneut auf „Custer’s Last Fight“ zurück, und 1907 erscheint mit „The Battle of Summit Springs“ ein neues Stück auf dem Spielplan. Buffalo Bill tötet hier, ein Jahr nach Little Big Horn einen Häuptling namens Tall Bull. Die Handlung war weitgehend eine Kollage aus den früheren Stücken „Custer’s Last Fight“ und „Settler’s Cabin“.³¹⁹ Eine einschneidende Zäsur in der Geschichte der Showprogramme bildet das Jahr 1908: „The Great Train Hold-Up and Bandit Hunters of the Union Pacific“ bezog sich erstmals nicht mehr auf ein vermeintlich historisches Ereignis. Das Stück war lediglich eine Bühnenversion des überaus erfolgreichen Spielfilms „The Great Train Robbery“ von Edwin S. Porter aus dem Jahr 1903.

³¹⁹ Ebd.: S. 86.



Showplakat, 1901

Ausgehend vom chinesischen Boxeraufstand von 1901 lässt sich also von einer Rückkehr zu den alten Stoffen und zugleich einer Umkehrung der Bewegungsrichtung sprechen, die bis dahin der imperialen Ausdehnung zu den New Frontiers gefolgt war. Der Boxer-Aufstand in China bildete den Anlass für den ersten amerikanischen Militäreinsatz auf dem asiatischen Kontinent. Die Boxer, die ihren Namen einer Kampftechnik verdanken, waren eine fremden- und christenfeindliche Geheimgesellschaft, die vom Hof in Peking zuerst unterdrückt, später aber geduldet und sogar finanziell unterstützt wurde. Auf dem Höhepunkt der allgemeinen Unzufriedenheit im Land, die sich zum einen gegen die Kolonialmächte richtete, zum anderen mit einer schlimmen Dürreperiode zu tun hatte, besetzten sie 1900 das Gesandtschaftsviertel in Peking, nachdem sie den deutschen Diplomaten Baron von Ketteler und mehrere Missionäre getötet hatten. Dies löste eine internationale Militärintervention aus, deren erklärtes Ziel es war, die belagerten Diplomaten zu befreien. Beteiligt waren Briten, Franzosen, Japaner, Deutsche und Amerikaner.

Die Bedeutung dieser Militäraktion war von für die USA von großem symbolischen Interesse, obwohl sie hier im Unterschied zu den Deutschen oder Briten hier keine Gebietsansprüche zu verteidigen hatten. Der

ehemalige amerikanische Botschafter von Siam, John Barrett, strich den Modellcharakter des alliierten Einsatzes insbesondere in Bezug auf das Verhältnis zwischen den beteiligten Militärmächten heraus:

„Therefore, every American [...] should study well the part America must play on this new stage of international action. In Asia, America and the world are face to face with an unparalleled and unprecedented situation; but America's policy will be the allied world's policy, if America acts on the strength of her unique position and does not shirk the impending task.“³²⁰

Die Einzigartigkeit der amerikanischen Position innerhalb der beteiligten Staaten sieht Barrett gerade in dem Umstand begründet, dass im Unterschied zu den Europäern keine kolonialen Ansprüche zu verteidigen seien und auch in Zukunft keine erhoben werden sollten. Das amerikanische Interesse an China sei ein wirtschaftliches und moralisches zugleich. Ersteres könne nur durch eine Fortsetzung der von den USA befürworteten Open-Door-Politik gewährleistet werden, die neben unbehinderter diplomatischer Repräsentation auch einen freien internationalen Handel ermögliche. Das moralische Interesse richte sich auf freiheitliche Grundrechte, die Barrett durch die antichristlichen Umtriebe der Boxer gefährdet sieht. Zugleich bot der Boxer-Aufstand einen willkommenen Anlass, nicht nur die Zukunft der amerikanisch-chinesischen Beziehungen zu definieren, sondern darüberhinaus eine neue Phase internationaler Beziehungen, unter der Prämisse einer amerikanischen Vorrangstellung, zu etablieren. Als „new stage of international action“ boten China und die durch den Boxer-Aufstand auf dem Spiel stehenden Werte eine geradezu exemplarische Chance: „It is the paramount issue in an international campaign to conserve the world-quickenning forces of Christianity, Civilization and Commerce.“³²¹ Die aufgerufenen drei großen Cs geben das Credo für einen Imperialismus der Zukunft ab. Dieser definiert sich nicht wie bei den alten europäischen Kolonialmächten durch Gebietsansprüche, sondern durch wirtschaftliche Interessen auf der Basis einer moralischen Legitimation.

³²⁰ Barrett, John (1900): „America's Duty in China“. In: *The North American Review*, Vol 171, Issue 525, August, S. 145.

³²¹ Ebd.

„We are a moral as well as a material force. [...] I don't mean that the United States shall go out of its way to assume responsibilities, to arrogate to itself leadership, to take ostentatiously upon its shoulders the burdens of the world. Rather shall it simply perform its plain duty, as an officer in battle, who, standing in a central, commanding strategic position, holds the fate of his regiment in his hands and determines victory by combining discretion with heroism.“³²²

Das Blut, das auf dem chinesischen Schlachtfeld unter der ebenso diskreten wie heldenhaften Führung der USA vergossen werden soll, gehört einer anderen Ordnung an, als das der Helden vom Typus eines General Custer: „Commerce is the life-blood of nations.“³²³

Zugleich ist der Blutkreislauf das Bild, das für das Zirkulär-Werden der Frontier-Bewegung im Zeitalter eines internationalen Handelsimperialismus steht. Auch in dieser Hinsicht schließt sich in Peking ein historischer Kreis: der Aufmarsch amerikanischer Truppen auf dem asiatischen Festland ist die historische Manifestation einer Vertauschung der Himmelsrichtungen, die die amerikanische Karte nach Deleuze/Guattari vorsieht.

Der Schriftsteller und Essayist Frank Norris hat diesen Zusammenhang 1902 auf den Punkt gebracht. In einem Essay mit dem Titel „The Frontier Gone at Last“ plädiert er, ähnlich wie Turner, für ein Ende der Rede von der Frontier. Anders als Turner, der vom Census-Report ausgeht, setzt Norris an der historischen Zäsur des Boxer-Aufstands an. Seine Argumentation fußt auf dem angelsächsischen Geschichtsmythos, der die Westbewegung des Frontierprojektes aus seiner europäischen Vorgeschichte heraus entwickelt. Dem überseeischen Exodus von England nach Amerika setzt er einen früheren Exodus voraus, der sich zwischen dem europäischen Festland und Großbritannien ereignet habe. Norris geht allerdings davon aus, dass diese erste Westbewegung, als sie auf der britischen Insel an ihre Grenzen gestoßen war, eine solche Unzufriedenheit über ihr vorläufiges Ende produzierte, dass sie sich wieder zurück wendete und so den nahen Osten erreichte. Dieser Rückzug, den Norris historisch implizit an den Kreuzzügen des Mittelalters festmacht, gehen der erneuten Bewegung nach Westen,

³²² Ebd., S. 146.

³²³ Ebd., S. 154.

nämlich der Entdeckung Amerikas, notwendigerweise voraus.³²⁴ Durch das Erreichen Chinas auf der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert beschließt sich die Bewegung endgültig in einer Kreisform: vom Nahen Osten ausgehend, nach Westen segelnd, sind die Angelsachsen wieder im Osten angekommen. In der Logik des Frontierprojekts hören die Himmelsrichtungen auf zu existieren:

“But on the first of May, eighteen hundred and ninety-eight, a gun was fired in the Bay of Manila, still further Westward, and in response the skirmish-line crossed the Pacific, still pushing the Frontier before it. Then came a cry for help from Legation Street in Peking and as the first boat bearing its contingent of American marines took ground on the Asian shore, the Frontier – at last after so many centuries, after so many marches, after so much fighting, so much spilled blood, so much spent treasure, dwinkled down and vanished; for the Anglo-Saxon in his course of empire had circled the globe and had brought the new civilization to the old civilization, had reached the starting point of history, the place from which the migrations began. So soon as the marines landed there was no longer any West, and the equation of the horizon, the problem of the centuries for the Anglo-Saxon was solved.”³²⁵

Anders als mit dem Erreichen der britischen Inseln in grauen Vorzeiten, ist die äußerste Westgrenze nun tatsächlich erreicht – “equation of the horizon” heißt, dass das Frontierprojekt jetzt auf die geographische Bezugsgröße des

³²⁴ “When we – we Anglo-Saxons – busked ourselves for the first stage of the march, we began from that little historic reach of ground in the midst of the Friesland swamps, and we set our faces Westward, feeling no doubt the push of the Slav behind us. Then the Frontier was Britain and the sober peacefulness of land where are the ordered, cultivated English farmyards of today was the Wild West for the Frisians of that century; and for the little children of the Frisian peat cottages, Hengist was the Apache Kid and Horsa Deadwood Dick – freebooters, law-defiers, slayers-of-men, epic heroes, blood brothers if you please to Boone and Bowie.

Then for centuries we halted and the van closed up with the firing line and we filled all England and Europe with our clamour because for a while we seemed to have gone as far Westward as it was possible; and the checked energy of the race reacted upon itself, rebounded as it were, and back we went to the Eastward again – crusading the Mohammedan, conquering his cities, breaking into his fortresses with mangonel, siege engine and catapult – just as the boy shut indoors finds his scope circumscribed and fills the whole place with the racked of his activity.

But always, if you will recall it, we had a curious feeling that we had not reached the ultimate West even yet, that there was still a Frontier. Always that strange sixth sense turned our heads toward the sunset; and all throuh the Middle Ages we were pecking and prying at the Western horizon, trying to reach it, to run it down, and the queer tales about Vineland and that storm-driven Viking’s ship would not down.

And then at last a neaked savage on the shores of a little island in what is now our West Indies, looking Eastward one morning, saw the caravels, and onthat day the Frontier was rediscovered, and promptly a hundred thousand of the most hardy rushed to the skirmish-line and went at the wilderness as only the Anglo-Saxon can.” Norris, Frank (1902/1986): “The Frontier gone at last”. In: *Novels and Essays*. New York, S. 1183 f.

³²⁵ Norris, Frank(1902/1986): S. 1184 f.

Globus abzubilden ist. In China angekommen, muss die Bewegung – sofern sie nicht zum Verebben kommt – global, das heißt zirkulär werden. An ein Ende der Bewegung denkt Norris hingegen nicht. Seine historische Parallele dient vor allem dem Beweis einer gleichsam ewigen Qualität der angelsächsischen ‚Rasse‘: einem Drang oder einer Bewegungsenergie, die durch das Erreichen einer Grenze nicht verebbt:

„Today we are at the same race, with the same impulse, the same power and, because there is no longer a Frontier to absorb our overplus of energy, because there is no longer a wilderness to conquer and because we still must march, still must conquer, we remember the old days when our ancestors before us found the outlet for their activity checked and, rebounding, turned their faces Eastward, and went down to invade the Old World. So we. [...] But though we are the same race, with the same impulses, the same blood-instincts as the old Frisian marsh people, we are now come into a changed time and the great word of our century is no longer War but Trade.“³²⁶

Die Konsequenz aus einer solchermaßen verlängerten Bewegung, die sich bei Norris wie bei Barrett jetzt nicht mehr auf Krieg, sondern auf Handel stützt, ist eine Umkehr der Bewegungsrichtung.

„A new phrase, reversing that of Berkeley’s, is appropriate to the effect that, Eastward the course of commerce takes its way,“ and we must look for the lost battle-line not toward the sunset, but toward the East. [...] And so goes the great movement, Westward, then Eastward, forward and then back.“³²⁷

Insofern beantwortet Norris damit auch die Frage, warum William Cody nach „The Battle of Tien-Tsin“ folgerichtig wieder „San Juan Hill“ und danach „Custer’s Last Fight“ ins Showprogramm aufnimmt. Die Rückwärtsbewegung, die in der sukzessiven Hinwendung auf die Sujets des territorialen Wilden Westens zu erkennen ist, läuft historisch parallel zu einer Verkehrung der Bewegungsrichtung unter den Vorzeichen internationalisierten Welthandels. Norris selbst kommt auf Codys Show zu sprechen und weist ihr einen entsprechenden Platz nach der historischen Verabschiedung der Frontier zu.

„So lament it though we may, the Frontier is gone, an idiosyncrasy that has been with us for thousands of years, the one peculiar picturesqueness of our life is no more. We may keep alive for many years yet the idea of a Wild

³²⁶ Ebd., S. 1185.

³²⁷ Ebd., S. 1187.

West, but the hired cowboys and paid rough riders of Mr. William Cody are more like 'the real thing' than can be found today in Arizona, New Mexico or Idaho. Only the imitation cowboys, the college-bred fellows who 'go out on a ranch' carry the revolver or wear the concho. [...] The Apache Kid and Deadwood Dick have gone to join Hengist and Horsa and the heroes of the Magnusson Saga."³²⁸

Indem sich der Kreis der angelsächsischen Weltumrundung in China schließt und reversibel wird, ändert sich der Status der Heldenerzählungen des Wilden Westens. Wenn sich Apache Kid und Deadwood Dick auf einer Ebene mit Hengist und Horsa wiederfinden, schließt sich auch ein mythologischer Kreis. Indem sich Amerika im Jahr 1900 mit den friesischen Urahnern der alten Welt kurzschließt, holt es den Ausgangspunkt der eigenen Geschichte historisch und geographisch wieder ein.

The Great Train Robbery

Die Tatsache, dass das Medium der Wild-West-Show zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts langsam aber unaufhaltsam durch das Kino abgelöst wurde, bedarf wohl keiner aufwendigen Erklärung. Der Umstand, dass es aus finanziellen und logistischen Gründen günstiger ist, wenige Rollen Film an vorinstallierte Veranstaltungsorte transportieren, als mehrere hundert Darsteller, Tiere und Zelte, liegt auf der Hand. In gewisser Weise verschwindet die Wild-West-Show analog zu jenem Mythos, für den sie entsteht. Als Wagenburg und nomadisches Großprojekt war sie unter urbanen Bedingungen – also vom Datum ihrer Gründung an – ein Anachronismus.

Im Fall von ‚Buffalo Bill’s Wild West‘ können zwei historische Nahtstellen für den Übergang von der Show zum Kino ausgemacht werden. Die eine im Jahr 1893/1894, die andere 1908. Auf der Weltausstellung in Chicago feierte nicht nur Cody einen seiner größten Erfolge mit seiner Show – auf dieser Ausstellung hatte zugleich das Medium seine Premiere, das schließlich Codys Karriere beenden sollte: Zum ersten Mal führte Thomas Alva Edison öffentlich sein Kinetoscope vor. 1908 brachte Cody mit dem Stück „The Great

³²⁸ Ebd., S. 1185.

Train Hold-Up and Bandid Hunters of the Union Pacific“ erstmalig einen Plot auf die Bühne, der sich nicht mehr direkt als historisches Sujet aus der Zeit des Wilden Westens gab. Das Stück war die Reproduktion eines Filmplots, nämlich von Edwin S. Porters „The Great Train Robbery“ aus dem Jahr 1903, also jenes Films, der gemeinhin als erster Western der Filmgeschichte gehandelt wird.

Zugleich übersieht eine solche Betrachtung, die den Ursprung des Filmgenres Western mit Porters Film ansetzt, die frühen Edison-Filme, in denen William Cody selbst und Mitglieder seiner Show bereits 1894 vor der Kamera standen. Ein Grund für die Vernachlässigung dieser Filme ist vermutlich der, dass sie, anders als Porters Film, keine in sich geschlossene Narration bieten, sondern lediglich dokumentarische Momentaufnahmen sind. Unbestreitbar aber sind die ungefähr dreißig Sekunden langen Filme, die am 24. September 1894 entstanden, die ersten Bearbeitungen von Wild-West-Sujets in der neuen medialen Form. Für diese Aufnahmen war William Cody mit seinem Manager und einer Gruppe von Indianern vom Ambrose Park in Brooklyn, wo die Show ihre Zelte aufgeschlagen hatte, nach West Orange, New Jersey, gefahren. Dort betrieb Edison seit Ende 1892 sein Studio „Black Maria“, in dem 1893 die ersten Kinetoscope-Filme produziert worden waren. An einem einzigen Tag entstanden dort vier Filme, in denen Cody und seine Indianer auftraten: „Buffalo Bill“, „Sioux Ghost Dance“, „Buffalo Dance“ und „Indian War Council“.³²⁹

Einerseits kann Cody daher als erster Western-Darsteller der Filmgeschichte begriffen werden. Andererseits kommt weder Cody noch diesen Filmen eine besondere Position innerhalb der Filmproduktion Edisons in diesen Jahren zu. Die Abgesandten der Wild-West-Show standen in einer Reihe mit Zirkusdarstellern, Tänzern, Turnern und Boxern. Die so entstandenen Filme widmeten sich jeweils einer einzelnen Sequenz einer Nummernrevue oder Jahrmarktsensation. All diese Filme haben insofern dokumentarischen Charakter, als sie die Darstellungen der agierenden Personen, auch wenn es sich um Schauspieler oder Showleute handelt, noch nicht in eine Erzählung fassen. Die Sioux-Indianer führen ihren Tanz wie auf der Bühne der Wild-West-Show auf, nur für eine viel kürzere Dauer, die durch die statische

³²⁹ Musser, Charles (1991): *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkely / Los Angeles / Oxford, S. 50.

Kamera dokumentiert wird. Im Verhältnis zu anderen Darstellungsformen, wie etwa der Bühne, sei es im Theatersaal oder im Freien, kommt dem Film dieser Jahre eine sekundäre Funktion zu.

Das ändert sich im Jahr 1902, als Edwin S. Porter mit „Life of an American Fireman“ nach eigenem Bekunden den ersten narrativen Film drehte, zumindest in den USA.³³⁰ Im Januar 1903 stellt die Edison Company diesen Film der Öffentlichkeit vor, und wenig später, im November, kommt mit „The Great Train Robbery“ auch der erste narrative Western in die Kinos.

Wenn der Film als Western gilt, weil er autark ist und keine sekundäre Stellung gegenüber der Wild-West-Show oder einem Bühnenstück einnimmt, dann bezieht sich das auf seine filmische Form. Die Handlung ist gleichwohl nicht ohne Vorbild: das Drehbuch leitet sich direkt aus einem populären Bühnenstück gleichen Titels ab. „The Great Train Robbery“ von Scott Marble hatte bereits am 20. September 1896 am Alhambra-Theater in Chicago Premiere und lief dort überaus erfolgreich.³³¹

³³⁰ Ebd., S. 212 Der Umstand, dass ein einziger Film einen erzählerischen Zusammenhang durch die Verknüpfung einzelner Szenen herstellte, war so neu, dass „Life of an American Fireman“ noch im Stil einer Nummernrevue beworben werden mußte: Als handle es sich um ein abendfüllendes Programm mit acht kurzen Filmen in Folge, liefert die Werbung eine genaue Inhaltsangabe der acht Szenen des Filmes: „LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN Is the Greatest Motion Picture Attraction ever offered to the Exhibitor! It is thrilling and dramatic, replete with exciting situations, and so crowded with action, interest and spectacular effects, that an audience witnessing it is simply SPELLBOUND. It shows: First – The Fireman's of an Imperiled Woman and Child. Second – The Turning in of the Alarm. Third – The Firemen Leaping from their Beds, Dressing and Sliding Down the Poles. Fourth – Interior of the Engine House, Horses Dashing from their Stalls, and Being Hitched to the Apparatus. Fifth – Men Descending on Poles, and Rushing to their Places on the Fire Apparatus. Sixth – The Apparatus Leaving the Enginge House. Seventh – Off to the Fire (a Great Fire Run) Eighth – The Arrival at the Fire, Showing an Actual Burning Building, the Firemen Coupling the House, Raising the Ladders, the Rescue Scene from the Interior and Exterior. Great Smoke and Flame Effects.“ Edison Advertisement, New York Clipper, 31. Januar 1903. In: Musser, Charles (1991): S. 214 f.

³³¹ Im New York Clipper fand sich vier Tage später eine Zusammenfassung der Handlung: „A shipment of \$50,000 in gold is to be made from the office of the Wells Fargo Express Co. at Kansas City, Mo., and this fact becomes known to a gang of train robbers through their secret who is a clerk in the employ of the company. The conspirators, learning the time when the gold is expected to arrive, plan to substitute boxes filled with lead for those which contain the precious metal. The shipment is delayed, and the lead filled boxes are thereby discovered to be dummies. The discovery leads to an innocent man being accused of the crime. Act 2 is laid at Bronco Joe's mountain saloon in Texas, where the train robbers receive accurate information regarding the gold shipment and await its arrival. The train is finally held-up at a lonely mountain station and the car blown open. The last act occurs in the robber's retreat in the Red River canon. To this place the thieves are traced by United States marshals and troops, and a pitched battle occurs in which Cowboys and Indians also participate.“ *New York Clipper* (1896): 24. Oktober, S. 544.



Filmplakat, 1903

Zwar wich die Handlung des Filmes in weiten Teilen von der des Theaterstückes ab, doch blieb die Vorlage nicht nur aufgrund des identischen Titels wiedererkennbar. Porter nutzte die Möglichkeiten des Filmes vor allem hinsichtlich der Inszenierung von Bewegung. Der Überfall auf eine Eisenbahn und die Flucht und Verfolgung der Räuber auf Pferden stehen im Mittelpunkt der Handlung. Zudem kommt der Telegraphie eine prominente Position innerhalb der Handlung zu. Die erste Szene spielt sich in einem Eisenbahn-Telegraphenamt ab, wo die Banditen den Beamten zwingen das Signal auf Halt zu stellen und dem herannahenden Zug telegraphisch einen Stopp an dieser Station vorzuschreiben, wo dann die Räuber den Zug besteigen. Auch die Verfolgung im Anschluss an den Überfall wird durch eine telegraphische Nachricht ausgelöst, als der gefesselte Beamte sich schließlich so weit befreien kann, dass er in der Lage ist, den Telegraphen mit dem Kinn zu bedienen und so Alarm zu schlagen.

„The Great Train Robbery“ kann nicht nur als erster Western, sondern auch als erster Action-Film bezeichnet werden. Im Zentrum der Handlung steht eine Verfolgungsjagd und mit ihr zugleich die Fortbewegungsmittel, die sie ermöglichen: Pferd, Eisenbahn, Telegraphie. Insofern enthält „The Great Train Robbery“ einen Nachvollzug der Genealogie jener Beschleunigungsmedien, die das neunzehnte Jahrhundert zur Kolonisation

des territorialen Raumes hervorgebracht hat. Betrachtet man den Film mit McLuhan selbst als Resultat dieser historisch entwickelten Beschleunigung und die durch die Filmkamera produzierten Bilder als Erben von Muybridges Serienphotographie und Stanfords galoppierenden Pferden, besetzt „The Great Train Robbery“ eine Scharnierstelle. Genau da, wo die Narration im Film möglich wird, also mit dem Beginn des Story-Films, erzählt der Film mit eben diesen Mitteln die medialen Vorraussetzungen seiner eigenen Funktionsweise nach. Zugleich kann die Erzählung selbst als eine Flucht begriffen werden: sie bringt die bisher statischen Momentaufnahmen der früheren Filme in einen ablaufenden Zusammenhang.

So ist vielleicht kein Zufall, dass die Verfolgungsjagd ein zentrales Filmthema dieser Jahre ist. Schon 1894 zeigte „A Chinese Laundry Scene“ die Verfolgung eines Chinesen durch einen Polizisten aus einer Einstellung heraus. Insbesondere aber die Möglichkeiten des narrativen Films produzierten eine Konjunktur dieses Themas: „The Escaped Lunatic“ (1903), „Personal“ (1904), „The Lost Child“ (1904) und die englischen Produktionen „A Daring Daylight Burglary“ und „Desperate Poaching Affray“ (beide 1903) haben jeweils eine Verfolgungsjagd im Mittelpunkt der Handlung.³³²

Mit „The Great Train Robbery“ war der Western aus der Taufe gehoben. Bereits seit fünf Jahren war er als Genre etabliert. Im Jahr 1908 listeten die Kataloge der Verleiher die Filme unter drei Rubriken auf: „Drama“, „Comic“ und „Western“.³³³ Und noch einmal sechs Jahre später, 1914 waren die ersten Rezensenten des Genres bereits überdrüssig. Der Western sei „a style of motion picture that we hoped was a thing of the past.“³³⁴

(Buffalo Bill)

Für die Karriere von William Cody und die Wild-West-Show scheinen die Jahre 1908 und 1914 von signifikanter Bedeutung zu sein. 1908 brachte er mit „The Great Train Hold-Up and Bandid Hunters of the Union Pacific“

³³² Musser, Charles (1991): S.257f.

³³³ Slotkin, Richard (1992): S. 231.

³³⁴ Zit. nach Koszarski, Diane Kaiser (1980): *The Complete Films of William S. Hart. A Pictorial Record*. New York, S. 3.

erstmalig einen Filmplot auf die Bühne und degradierte die Show zu einem sekundären Effekt des aufstrebenden Mediums Film. 1914 kam ein Film in die Kinos, in dem Cody nicht nur einen kleineren Auftritt am Rande hatte, sondern der unstrittige Hauptdarsteller war. Wenn man überhaupt von einer Filmkarriere Codys sprechen will, kann dieser Auftritt als deren Höhepunkt erachtet werden. Zugleich markiert der Film aber auch den endgültigen Tiefpunkt des irreversiblen Niedergangs der Wild-West-Show. Die Jahre 1913/1914 waren eine finanzielle Katastrophe für Cody: mittlerweile hatte er seine wirtschaftliche Unabhängigkeit aufgegeben und arbeitete faktisch als Angestellter für Fred Bonfils und Harry Tammen, ersterer Besitzer des Sells-Floto Circus, letzterer Eigner der Denver Post. Sogar die Rechte am Namen seiner Show hatte Cody an Tammen abgetreten. Ausgerechnet diese beiden Männer, die Cody 1914 faktisch in den Bankrott getrieben hatten, ermöglichten ihm nun noch einen letzten großen Auftritt als Filmproduzent.³³⁵ Unter ihrer finanziellen Verantwortung wurde eigens für diesen Film eine Produktionsfirma gegründet, die „Col. Wm. F. Cody (Buffalo Bill) Historical Picture Company“.

Im Oktober 1913 waren die Dreharbeiten beendet, die Phase der Fertigstellung des Films betrug aber noch einmal sechs Monate. Vor der öffentlichen Premiere fand eine Aufführung für den Innenminister, Franklin K. Lane, und andere Mitglieder der Wilson-Administration statt. Weitere sechs Monate später fand die erste öffentliche Vorführung statt, und einiges deutet darauf hin, dass diese Verzögerung mit einem Versuch von offizieller Seite zusammenhängt, den Film zu verbieten.³³⁶ Schließlich liefen die ersten Kopien in New York und Denver an. In Denver erschien Cody persönlich auf seinem Pferd mit einer Gruppe Sioux-Indianer und posierte so auf der Bühne vor der Leinwand.³³⁷ Drei Jahre vor seinem Tod war das sein letzter großer öffentlicher Auftritt, und gleichzeitig markiert diese Filmpremiere einen

³³⁵ Vgl.: Brownlow, Kevin (1978): *The war, the West, and the wilderness. Sources of the film.* New York, S. 227 und: Yost, Nellie Snyder (1979): S. 381 ff..

³³⁶ Obwohl der Film 1914 in die Kinos kam, waren die Vorurteile der Zensoren offensichtlich nicht behoben. Ben Black Elk behauptete, dass der Film schließlich verboten und vernichtet worden sei: „Do you know what happened to that motion picture? The government put a ban on it. A friend went to Washington, D.C., to see the movie, but they had destroyed it.“ Zit. nach Brownlow, Kevin (1978): S. 228. Tatsächlich ist der Film heute verschollen, wobei sich amerikanische Filmwissenschaftler nicht sicher sind, ob man noch auf den Fund von bislang unbekannten Kopien in Regierungsarchiven hoffen darf. Ebd. S. 235.

³³⁷ Brownlow, Kevin (1978): S. 233.

medialen Wechsel, der die Show zugunsten des Filmes verabschiedet. Pferde vor einer Filmleinwand hat es danach vermutlich nie mehr gegeben – und so berühmt Buffalo Bill als fiktiver Held vieler Western später geworden ist, Cody persönlich hat es nicht mehr zu einem Leinwandhelden gebracht. Wie wenig er dem neuen Medium vertraute, zeigt wohl allein die Tatsache, dass er für seinen Premierenauftritt nicht auf die gewohnten Showrequisiten verzichten wollte. Vielleicht entsprang dieser Live-Auftritt aber auch dem Bedürfnis, noch einmal als Buffalo Bill, und nicht nur als William Cody in Erscheinung zu treten. Ganz anders als in der Show besetzt die Figur des Buffalo Bill als heldisches Double Codys in seinem Film von 1914 eine nur marginale Position. Schon die Anzeige in „The Moving Picture World“ deutet diese Verschiebung an. In großen gesperrten Lettern weist sie Col. Wm. F. Cody als Hauptdarsteller, während Buffalo Bill darunter nur kleingedruckt und eingeklammert erscheint.

Während die Wild-West-Show um Buffalo Bill als heldischen Mittelpunkt des Geschehens konstruiert war, setzt der Film eine andere Priorität. Er verspricht „Great Historical Educational Value“ und weist Cody samt militärischem Titel aus. Das Mitwirken der Armee und des Kriegsveteranen General Nelson A. Miles verleihen dem Projekt einen offiziellen Charakter.

Neben Miles waren noch andere Veteranen aus den Indianerkriegen an dem Film beteiligt. Wenn General Charles King, der an der Schlacht am Warbonnet Creek teilgenommen hatte, den Film als „the most wonderful spectacle ever produced since motion pictures were invented“³³⁸ bezeichnet, dann speist sich seine Anerkennung vor allem aus dem vermeintlich hohen Grad an Authentizität, der durch das Drehen an Originalschauplätzen und unter dem Einsatz von Schauspielern, die am dargestellten Geschehen tatsächlich teilgenommen hatten, erreicht worden war. General Miles betrachtet den Film als historisches Dokument, das seinen eigentlichen Platz in den nationalen Archiven haben sollte:

„We expect this will be one of the finest records in the government archives. I understand nothing of the kind has ever been attempted before. Having these officers of my own staff there will make it a splendid thing. It will be a regular reunion on the ground where we fought and bled together.“³³⁹

³³⁸ Ebd.

³³⁹ In: *Moving Picture World* (1913): 25. Oktober, S. 326.

Der Film stellte die Schlachten vom Wounded Knee, Summit Springs und Warbonnet Creek nach, also jene mythisch aufgeladenen Szenarien, die schon zuvor in den Programmen der Wild-West-Show enthalten waren. Bis auf die Schlacht in Summit Springs wurde unter größten Strapazen und riesigem logistischem Aufwand an Originalschauplätzen gedreht. In Wounded Knee befand sich das Filmset direkt auf den Gräbern der Gefallenen, was heftige Reaktionen unter den am Film beteiligten Indianern auslöste.

„During the entire taking of the picture, the squaws chanted their death song as they did years ago when they saw the brave warriors fall under the rain of bullets. Many of them broke into tears as the vividness of the battle recalled that other time when lives were really lost and everything was actual.“³⁴⁰

Das Versprechen, das sich mit dem Film “Indian Wars Refought by United States Army” verband, bestand in seinem pädagogischen Wert, der durch historische Akkurateesse, die Verwendung von Originalschauplätzen und, wenn man so will, Originalschauspieler begründet sein sollte. Die ironische Pointe hinter der Geschichte seiner Produktions- und Aufführungsbedingungen ist die, dass der Film, obwohl oder gerade weil er mit weitreichender Unterstützung von offizieller Seite – vor allem der Beteiligung der Armee – zustande gekommen war, zu einem Problem für offizielle Stellen wurde und, obwohl er zwischenzeitlich bereits in den Kinos gelaufen war, schließlich verboten und zerstört wurde.

Leider ist der Film mittlerweile verschollen. Es liegen lediglich einige Fotografien von den Dreharbeiten und die Berichte einiger Beteiligter vor. Diese lassen allerdings den Schluss zu, dass der Film tatsächlich eine von der gewohnten Heroisierung amerikanischer Frontierhelden grundsätzlich verschiedene Haltung einnahm und ein kritischeres Licht auf die Rolle der Armee während der Indianerkriege warf.

³⁴⁰ Ebd., 22. November, S. 851.



Cody (links) bei den Dreharbeiten zu "Indian Wars Refought by United States Army"

So wurde Wounded Knee offenbar erstmalig nicht als eine offene Schlacht sondern als einziges Massaker nervös gewordener Soldaten an unbewaffneten Sioux-Indianern dargestellt. Und tatsächlich beteuert der Sioux Ben Black Elk, dessen Vater im Film mitgespielt hatte, in einem Interview, dass die Ereignisse hier tatsächlich so wiedergegeben seien, wie sie sich ereignet hätten.³⁴¹

³⁴¹ „It was made exactly as it happened.“ Zit. nach Brownlow, Kevin (1978): S. 228.

3. Kapitel: Von Pearl Harbor nach Omaha Beach

“My name is John Ford, and I make Westerns.”³⁴²

(John Ford)

„Krieg ist Kino und Kino ist Krieg.“³⁴³

(Paul Virilio)

Samurais in Guaymas

Der Schlager der Weihnachtszeit von 1941 stammte aus der Feder eines gewissen Don Reid und hatte mit Weihnachten nicht viel zu tun. Schon bald nachdem die Japaner der amerikanischen Navy am 7. Dezember eine traumatische Niederlage zugefügt hatten, lief "Remember Pearl Harbor" über alle Radiostationen des Landes:

"History – in every country,
records an act that lives forevermore.
We'll recall – as in to line we fall,
the thing that happened on Hawaii's shore.

Let's REMEMBER PEARL HARBOR –
As we got to meet the foe –
Let's REMEMBER PEARL HARBOR –
As we did in Alamo

We will always remember –
how they died for liberty,
Let's REMEMBER PEARL HARBOR –
and go on to victory.”³⁴⁴

Der Titel des patriotischen Kampfliedes wurde zum Schlachtruf des Zweiten Weltkriegs und erinnerte die GIs – ganz gleich ob sie sich in Richtung Pazifik oder Atlantik auf den Weg machten – an den Anlass und das Datum des amerikanischen Kriegseintritts. Zugleich ordnete er den japanischen Angriff

³⁴² Mit diesen Worten stellte sich der Regisseur 1950 bei einer Sitzung der Director's Guild of America vor.

³⁴³ Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M., S. 47.

³⁴⁴ Don Reid (1941): *Remember Pearl Harbor*, Copyright by Republic Music Corp., New York

auf Pearl Harbor, der für die Amerikaner den Beginn eines in dieser Dimension beispiellosen überseeischen Kriegs bedeutete, bereits in eine Reihe historischer Schlachtrufe ein, die bereits fest in der nationalen Memorialkultur verankert waren: Remember the Alamo, Remember the Maine – ob es wie 1836 um einen Krieg gegen Mexiko, wie 1898 gegen Spanien oder nun gegen Japan und später Deutschland und Italien ging, der Feind erscheint als variable Größe im gewaltförmigen Entstehungsprozess der amerikanischen Nation.

Dabei erschien es von vornherein als mehr als fraglich, ob der japanische Angriff auf den

amerikanischen Luftwaffenstützpunkt in Pearl Harbor tatsächlich so unerwartet kam, wie es die offizielle Propaganda der Regierung glauben machen wollte. Allzu viele Signale waren im Vorfeld des Angriffs missachtet worden, unter anderem ein abgefangener japanischer Funkspruch, der die amerikanische Navy in höchste Alarmbereitschaft hätte versetzen sollen.

Es ist möglich, dass der Angriff von Präsident Franklin D. Roosevelt, der sich in der Debatte um einen möglichen Kriegseintritt der USA auf der Seite der Interventionisten befand und dringend eines handfesten Arguments gegen die Isolationisten, also die Kriegsgegner, bedurfte, sogar vorausgesehen und die Niederlage billigend in Kauf genommen worden war. Noch im Juli 1946 mussten sich der Präsident und seine engsten Berater das von einem parlamentarischen Untersuchungsausschuss vorwerfen lassen.³⁴⁵

Dem berühmten Hollywoodregisseur John Ford konnte zur selben Zeit hingegen niemand vorwerfen, er sei nicht vorbereitet gewesen. Auch er leistete schon bald nach Pearl Harbor seinen Beitrag zur propagandistischen Unterfütterung des Kriegseintritts. "Remember Pearl Harbor" tönnte es aus seinen beiden preisgekrönten Dokumentarfilmen "December 7th" und "The Battle of Midway" – wobei ersterer die Frage, warum es die Amerikaner auf Hawaii so überraschend getroffen hatte, zunächst auf derartig impertinente Weise stellte, dass er die Zensur nur in einer grundlegend zusammengeschnittenen Fassung passieren konnte. Der Umstand, dass ausgerechnet John Ford so prompt auf das Geschehen im Pazifik reagiert hat, verleiht Pearl Harbor per se den Wert eines symbolhaften historischen

³⁴⁵ Raeithel, Gert (1995): *Geschichte der Nordamerikanischen Kultur*. Bd. 3. Vom New Deal bis zur Gegenwart, 1930-1995. S. 147.

Datums. Denn spätestens seit dem Stummfilm "The Iron Horse" von 1924, wo es um die Fertigstellung der transkontinentalen Eisenbahn und die entsprechende Zeremonie in Promontory Summit geht, gehört Ford zu den bekanntesten Geschichtsfilmern Amerikas, und stets behandelt er historische Sujets hinsichtlich ihrer exemplarischen Bedeutung für die Genese der Nation.³⁴⁶

Unvorbereitet war John Ford tatsächlich nicht, denn 1939 produzierte er mit dem gefeierten und doppelt Oscar-prämierten "Stagecoach" und "Drums along the Mohawk" zwei Western. Er trat parallel dazu auf eigene Faust in einen Krieg ein, der in Europa gerade ausbrach, zwischen den USA und Japan aber noch nicht erklärt war. Zusammen mit den Schauspielern John Wayne, Ward Bond und Preston Foster, dem Regieassistenten Wingate Smith und Kameramann George Schneiderman unternahm er im Dezember eine Tour auf seinem Privatschiff, der "Araner". Nachdem sie in südlicher Richtung entlang der kalifornischen Küste gesegelt waren, bogen die Filmleute bei Mazatlán in den Golf von Mexiko ein, mit Kurs auf den mexikanischen Hafen Guaymas.³⁴⁷

Als die Araner dort vor Anker gegangen war, wurde klar, dass sich Fords Crew nicht, oder zumindest nicht nur, zum Kartenspielen, Angeln und Trinken auf die Reise gemacht hatte. Im Hafen lagen mehrere Dutzend japanische Fischerboote, die Ford aufmerksam durch ein Fernglas studierte, während sein Kameramann Schneidermann Fotos machte. In einem Bericht, den Ford an Ellis Zacharias, einem Geheimdienstoffizier der 11. Marinedivision, über seine Beobachtungen schickte, wird deutlich, wonach er im Golf von Kalifornien auf der Suche war. Zacharias hatte ihn gebeten, einen detaillierten Rapport über japanische Aktivitäten in dieser Region zu erstellen – diese Aufforderung war aber nicht offiziell legitimiert, da die Vereinigten Staaten zwischen den Weltkriegen keinen staatlichen Auslandsgeheimdienst mehr betrieben. Ford stand Zacharias also aus privaten Gründen zur Verfügung und finanzierte die Aktion aus ebenso privaten Mitteln.

³⁴⁶ Zu diesen Filmen gehören vor allem Fords Western, aber auch Filme wie "Young Mr. Lincoln" von 1939. Dieser Film weist ganz explizit auf den pädagogischen Wert des historischen Stoffes hin. Im Anschluss an die historische Erzählung des Lebens des Präsidenten blendet Ford auf ein Lincoln-Denkmal, während aus dem Off "The Battle Hymn of the Republic" ertönt.

³⁴⁷ Ford, Dan (1979): *The Unquiet Man. The Life of John Ford*. London, S. 148 ff.

Was der Regisseur aus dem Hafen von Guaymas zu berichten hatte, dürfte sowohl seine eigenen Erwartungen an den Einsatz, als auch die Befürchtungen von Zacharias bestätigt haben.

"When entering Guaymas harbor, I thought for a moment I was in the Moji straights. The Japanese shrimp fleet was lying at anchor. Fourteen steam trawlers and two other ships. The small trawlers looked very much like those used by the British for patrol work during the World War. [...] The most striking thing concerning the fleet is its personnel. This has me completely baffled. The crews come ashore for liberty in well tailored flannels, worsted and tweed suits, black service shoes smartly polished. [...] They are straight as ramrods, high cheek boned with aquiline features, definitely aristocratic. I cannot compare them to any ratings in our service unless possibly to the University of California. For want of a better word, I would call them Samurai or Military Caste. [...] I beg to submit the following opinion: It is my belief that the crews and officers of this shrimp fleet belong to the Imperial Navy of Reserve. The crews are not the same class of fisherman that I have seen many times in Japan. It is my opinion that their young men are brought here from time to time to make themselves absolutely familiar with Mexican waters and particularly the Gulf of California [...] Although I am not a trained officer, still my profession is to observe and make distinctions. I have observed well in Japan, and I will stake my professional reputation that these young men are not professional fishermen."³⁴⁸

Auch wenn es im Nachhinein kaum mehr wichtig erscheint, ob es sich im Hafen von Guaymas um gewöhnliche Fischer oder aber tatsächlich um eine Gruppe japanischer Agenten gehandelt haben mag – John Fords Enkel und Biograph Dan Ford ist sich sicher, dass sein Großvater seinen Bericht schlicht zusammenphantasiert hat³⁴⁹. Ford hatte wohl vor allem gesehen, was er sehen wollte und zu diesem Zweck seine spezifischen professionellen Fähigkeiten ("to observe and make distinctions") in den Dienst des Geheimdienstes und weitergehend der patriotischen Sache gestellt. Sein Bericht fällt nicht nur durch die vermeintliche Genauigkeit der detailreichen Beobachtungen auf, sondern auch durch das Narrativ, mit dem Ford eine kontingente und alltägliche Situation, die die Anwesenheit japanischer Fischerboote in einem mexikanischen Hafen 1939 wohl darstellte, strukturiert. Es erfordert schon den Blick des Geschichtenerzählers, um einfachen Seemännern und Fischern mit einem Fernglas die Zugehörigkeit zur aristokratischen Kaste der Samurai anzusehen.

³⁴⁸Zit. nach Ford, Dan (1979): S. 149 f.

³⁴⁹Ebd.: S. 150.

Im Übrigen hatte sich Ford 1939 wohl nicht zum ersten Mal als "Spion" betätigt: Bereits 1930, als er ebenfalls mit der "Araner" im Pazifik unterwegs war und dort seinen Film "Men without Women" drehte, soll er nebenbei geheimdienstlich relevante Daten für die Marine gesammelt haben.³⁵⁰

Der Regisseur kann als bewaffnetes Auge der Navy gelten – und zwar nicht erst, seitdem er im Hafen von Guaymas durch sein Fernglas schaute, um seine Erkenntnisse der kriegsdienlichen Aufklärung zunutze zu machen.



John Ford auf Midway, auf dem Schoß die Kamera

Bereits 1917, im Todesjahr William Codys, zeichnete sich Fords Doppelrolle als Regisseur und Soldat ab. Der 22-jährige wurde aufgrund einer eklatanten Sehschwäche vom Kriegsdienst zu hoher See ausgemustert, aber zugleich einem gerade erst gegründeten Fliegercorps der Marine zugeordnet – als Fotograf.³⁵¹ Im selben Jahr legte Ford, der bereits 1914 als Schauspieler und Assistent seines regieführenden Bruders Francis filmersisch in Erscheinung getreten und 1915 gar eine Nebenrolle in D.W. Griffith' epochalem "Birth of a Nation" bekleidet hatte, seine erste filmische Regiearbeit vor: den Western

³⁵⁰ Vgl.: Sinclair, Andrew (1979): "John Ford's War". In: *Sight and Sound*, Vol. 48, Nr. 2, S. 99.

³⁵¹ Ebd.

"The Tornado", in dem Ford auch selbst mitspielt, und zwar als sogenannter "the no-gun man".³⁵² Fords Waffe war von nun an die Kamera.

Was in der Bucht von Kalifornien noch eher den Charakter einer privaten Unternehmung trug, sollte sich schon weniger Monate später stark in die Richtung einer offiziellen Institution entwickeln. Im April 1940 gründete John Ford, die von ihm sogenannte "Naval Field Photographic Reserve" (oder kurz: "Field Photo") – eine Gruppe professioneller Filmschaffender aus Hollywood, die ihre spezifischen Fähigkeiten angesichts des zu erwartenden Kriegseintritts der USA in den Dienst militärischer Geheimdienstaktivitäten zu stellen bereit waren. Wenn sich schließlich auch nicht alle engen Mitarbeiter Fords beteiligten – die prominenteste Ausnahme war John Wayne³⁵³ –, bot der Regisseur von vornherein äußerst renommierte Kollegen auf: unter anderem die Kameramänner Joe August und Gregg Toland, den Special-Effects-Spezialisten Ray Kellogg, Cutter Robert Parish und die Drehbuchautoren Garson Kanin und Budd Schulberg. Ford nutzte seine hervorragenden Verbindungen aus dem Filmgeschäft und hatte mit den meisten Gründungsmitgliedern der "Field Photo" zuvor bereits in Hollywood gearbeitet.

Fords Navy

Von vornherein war die Grenze zwischen Militärischem und Kino nicht klar zu ziehen. Die "Field Photo" traf sich auf dem Studiogelände der "Twentieth Century-Fox" zum sogenannten 'Drill' – dort wurde mit geliehenen Waffen und Uniformen aus dem Fundus der "Western Costume Company" trainiert. Fords Mitarbeiter Mark Armistead beschreibt, wie Ford das Unternehmen analog zur Regiearbeit an einem Film betrieb. Offenbar gab er theatralischen Effekten von vornherein den Vorzug vor militärischen Notwendigkeiten:

³⁵² Vgl.: Levy, Bill (1998): *John Ford. A Bio-Bibliography*, Westport / London, S. 64

³⁵³ Wayne zog, wie der Ford-Schauspieler Ward Bond auch, seine Filmkarriere eindeutig vor. Ende 1941 äußerte sich Ford mit sarkastischer Begeisterung darüber, dass er gehört habe, dass Wayne und Bond nun auf Aussichtspunkten an der kalifornischen Küste nach einer möglichen japanischen Invasion Ausschau hielten. Ford: "Such heroism shall not be unrewarded [...] It will live in the annals of time." Zit. nach Eyman, Scott (1999): *Print the Legend. The Life and Times of John Ford*. New York, S. 253.

"The Field Photographic wasn't the navy, but it ... was John Fords navy. Jack [Fords gebräuchlicher Rufname, R.D.] hated regulations and paperwork, but he loved all the ceremonies. He did everything his own way. He ran like it was one of his pictures. At one point he decided that all the officers were going to wear swords and learn the navy sword drill. I was always afraid that he was going to kill someone the way he waved his sword around."³⁵⁴

Darüber hinaus betrieb die "Field Photo" aber auch in diesem frühen Stadium bereits kriegsrelevante Entwicklungen. So entwarf der Ingenieur Harry Cunningham die "Cunningham Combat Camera", eine leichtgewichtige 35-Millimeter-Kamera, die auf einem Gewehrschaft montiert werden konnte und später bei der fotografischen Dokumentation des Krieges zum Einsatz kam.

Im Sommer 1941 – genauer gesagt: am 11. September – änderte sich der bis dahin halbprivate und inoffizielle Charakter der "Field Photo" grundlegend. Unmittelbar nachdem er die Dreharbeiten zu "How Green Was My Valley" abgeschlossen hatte, wurde John Ford in seiner Funktion als Kommandeur der Marine-Reserve zum Rapport nach Washington beordert. Tatsächlich aber erwartete ihn dort nicht die Navy, sondern der Direktor des "Office of Strategic Services", William J. "Wild Bill" Donovan. Den an Buffalo Bill und Wild Bill Hickok gemahnenden Beinamen hatte Donovan sich durch seine Einsätze im Ersten Weltkrieg erworben, aus dem er als der höchstdekorierte amerikanische Soldat zurückgekehrt war. Wie Ford war Donovan irischer Abstammung und von jeher Anti-Isolationist. Wie Ford war er längst auf eigene Faust geheimdienstlich aktiv geworden. Als Inhaber einer renommierten New Yorker Anwaltskanzlei hatte er enge Kontakte zu republikanischen Politikern aufgebaut, und Präsident Roosevelt kannte er zumindest flüchtig aus der Zeit seines Jurastudiums an der Columbia. Während John Ford an der Westküste "spionierte", betrieb Donovan, gestützt auf seine guten Beziehungen bereits seit 1935 inoffizielle und privat organisierte Aufklärungsmissionen in Europa.³⁵⁵

Am 11. Juli 1941 wurde Donovan von Präsident Roosevelt zum Chef einer sogenannten "centralized intelligence agency" ernannt, wo sein Titel der eines "Coordinator of Intelligence" war. Längst hatte Donovan als amerikanischer Geheimdienstexperte eng mit dem britischen MI5

³⁵⁴ Zit. nach Ford, Dan (1979): S. 152.

³⁵⁵ Aldrich, Richard J. (2000): *Intelligence and the War against Japan. Britain, America and the Politics of Secret Service*. Cambridge, S. 96.

zusammengearbeitet, war im Sommer 1940 als offizieller Vertreter Roosevelts nach England gereist, um sich über die Kriegsvorbereitungen zu informieren, und noch im Januar 1941 mit Churchill persönlich zu Beratungen zusammengekommen. Donovans Ernennung zum "Coordinator of Intelligence" bedeutete zugleich den Auftrag zur Bildung des "Office of Strategic Service" (OSS), der ab Juni 1942 unter diesem Namen firmierte, aber nur für die Dauer des Krieges. Am 20. September 1945 löste Präsident Truman den Dienst auf, bevor der 1947 gegründete CIA schließlich auf einen Großteil der Strukturen des OSS zurückgriff.

Donovan bestellte John Ford nach Washington, um ihn samt seiner "Field Photo" für den OSS anzuwerben und ermöglichte damit seinen Übertritt vom privaten in den staatlich legitimierten und finanzierten Geheimdienst.

Die Aufgaben der "Field Photographic Branch", wie sie von an hieß, waren von vornherein nicht ganz klar definiert. 1944 stellte der Regisseur die Funktion seiner Abteilung gegenüber dem *Los Angeles Evening Herald Examiner* folgendermaßen dar: "Our job was to photograph both for the Records and for our intelligence assessment, the work of guerillas, saboteurs, Resistance outfits [...] Besides this, there were special assignments."³⁵⁶ Was immer es auch mit diesen Spezialaufträgen auf sich gehabt haben mochte: Die Funktion der Abteilung lag zum einen in geheimdienstlicher Dokumentation, das heißt der Herstellung fotografischen und filmischen Materials von teilweise – wie im Fall der Luftaufnahmen der französischen Atlantikküste im Vorfeld des D-Day – erheblicher strategischer Bedeutung. Zum anderen produzierte die "Field Photographic Branch" Dokumentarfilme mit propagandistischer Ausrichtung. Diese waren, wie die Filme über Pearl Harbor und Midway, für die öffentliche Vorführung im Kino bestimmt, oder aber zum internen Gebrauch der Armee. So der erste Dokumentarfilm Fords überhaupt, der noch nicht in den Produktionsbereich des OSS, sondern wie die vorangegangenen Spielfilme des Regisseurs, von den 20th Century-Fox-Studios in Hollywood von Darryl F. Zanuck produziert wurde. "Sex Hygiene" scheute sich nicht, die Geschlechtskrankheiten junger Soldaten ins Bild zu setzen und klärte über die erforderlichen Vorkehrungen auf, solche zu

³⁵⁶ Zit. nach Gallagher, Tag (1986): *John Ford. The Man and his Films*. Berkeley/Los Angeles/London, S. 202.

vermeiden. Der Film wurde zum offiziellen Ausbildungs-Lehrfilm der Armee zu diesem Thema.³⁵⁷

Die ersten OSS-Filme entstanden im November und Dezember 1941: "Condition of the Atlantic Fleet Report" und "Canal Report" dokumentierten auf nüchterne Art und Weise die Situation an geostrategischen Brennpunkten und verwiesen auf die beiden Richtungen, in denen der große kommende Krieg künftig geführt werden würde. Der erste begleitete die Schiffe der Navy auf ihren Fahrten zwischen dem amerikanischen Festland und Island, während derer sie sich bereits vor einer offiziellen Kriegserklärung im Kampf gegen deutsche U-Boote befanden. In "Canal Report" ging es um den Feind aus Osten: In einem Moment, wo sich das Pentagon vor allem fragte, wo die Japaner das nächste Mal zuschlagen würden, dokumentierte der Film den Zustand der amerikanischen Verteidigungsanlagen am Panamakanal. Beide Filme führte Donovan Präsident Roosevelt persönlich vor.

Obwohl diese Dokumentationen zum internen geheimdienstlichen Gebrauch eigentlich streng von den Trainingsfilmen für Soldaten und den Propagandafilmen für die Öffentlichkeit getrennt wurden, boten insbesondere die Vorführungen vor dem Präsidenten und die damit einhergehenden Manipulationsmöglichkeiten die Chance, eigene Machtbefugnisse unter Umgehung zwischengeschalteter Instanzen zu erweitern.

Kurze Zeit später, bei der Realisierung seines Dokumentarfilmes "The Battle of Midway" nutzte Ford diesen Mechanismus systematisch. Im Hinblick auf den gekonnten Einsatz von Manipulationstechniken schloss sich Fords Arbeit für den OSS tatsächlich nahtlos an sein früheres Filmschaffen an. Sein Cutter Robert Parrish war sich dieses Umstandes voll bewusst: "For Ford, the O.S.S. was no different from Twentieth Century-Fox. You manipulated whom you had to, and if you didn't get what you wanted through channels, you simply went around them."³⁵⁸

³⁵⁷ Levy, Bill (1998): S. 148.

³⁵⁸ Zit. nach Ford, Dan (1979): S. 164.

Bomben auf Tokio

Im unmittelbaren Anschluss an Pearl Harbor waren es zwei für die Öffentlichkeit bestimmte Filme, die Ford im Namen des OSS produzieren sollte. "December 7th" und "The Battle of Midway" thematisieren die japanischen Angriffe auf die amerikanischen Flottenstützpunkte in Pearl Harbor und Midway. Der eine wurde als Niederlage betrauert, der andere als Sieg gefeiert. Auf Pearl Harbor traf es zumindest die dort stationierten Soldaten unvorbereitet, in Midway hatte man den Feind bereits erwartet. Dieser Umstand unterscheidet die beiden Filme thematisch, aber auch hinsichtlich ihrer Produktionsbedingungen. "December 7th" thematisierte die allgegenwärtige und zugleich überaus heikle Frage, warum es die amerikanischen Soldaten derart unvorbereitet treffen konnte. Dass der Film nicht in der ursprünglich vorgesehenen Form in die Kinos kam, sondern zunächst von der Zensur kassiert wurde, hat mit der Eindringlichkeit zu tun, mit der er nicht nur diese Frage, sondern auch jene nach den Verantwortlichen für das Desaster auf Hawaii stellte. Zugleich entsprach die 'unpreparedness' der Armee den Bedingungen, unter denen der Film selbst entstand. Aber auch, wenn "December 7th" nur im Modus der Nachträglichkeit produziert werden konnte,³⁵⁹ sollte er sich doch nicht auf die Auswirkungen des Angriffs beschränken, sondern vielmehr die

³⁵⁹ Das heißt nicht, dass es kein Filmmaterial gegeben hätte, das den Angriff unmittelbar dokumentierte. Al Brick, ein Kameramann der Movietone-News, die für Twentieth Century Fox Wochenschaumaterial produzierte, war zum Zeitpunkt des Angriffs auf Pearl Harbor und brachte seine Kamera auch rechtzeitig in Anschlag. Zwar entstanden nur zehn Minuten Filmmaterial, diese enthalten aber unter anderem einen zentralen Moment der japanischen Attacke. So ist zu sehen, wie der Flugzeugträger USS. Arizona von einer Bombe getroffen wird und in Flammen aufgeht. Auf diesem Schiff starben 1100 amerikanische Soldaten, und die Stelle, an der das Schiff gesunken ist, ist heute mit dem "Arizona Memorial" überbaut, dem musealen Zentrum der Memorialkultur auf Pearl Harbor.

Bricks Material wurde zunächst von der Zensur beschlagnahmt und erst Ende 1942 für einen Wochenschaufilm der Movietone-News freigegeben. "Now It Can Be Shown!" widmet sich im Anschluss an die Aufnahmen des Angriffs ausführlich den Reparaturarbeiten auf Pearl Harbor und zeigt wie die partiell zerstörten Schiffe in vermeintlichem Rekordtempo wiederhergestellt werden. Die Erinnerung an den traumatischen sechsten Dezember wird offenbar nur erträglich durch die optimistische Betonung der eigenen Stärke und Regenerationsfähigkeit. Der eingesprochene Kommentar weist zudem auf eine Reihe von Siegen hin, die in der Zwischenzeit errungen worden seien: "The Naval might of the U.S., a year after Pearl Harbor, is greater than ever. New powerful ships had been launched; and the fleet is avenging the Japs infamy with victories like the battle of the Coral Sea, Midway, the battles of the Solomons, paying the Japs back for Pearl Harbor." Deutlicher wird der zwischenzeitlich in die USA zurückgeflogene Kameramann Al Brick, der das Schlusswort zu diesem Film sprechen darf: "It's good to be home, but I feel like all the other boys that are out there – we won't be satisfied until we slap the Japs right off the map."

Kampfhandlungen selbst 'dokumentieren'. In dieser Hinsicht hatte der Film also grundsätzlich andere Voraussetzungen als "The Battle of Midway", der tatsächlich reales Kampfgeschehen zeigen und eine andere Geschichte erzählen sollte: Denn als sich die japanischen Flugzeuge dem vermeintlich ahnungslosen und unvorbereiteten Militärstützpunkt in Midway nähern sollten, waren nicht nur John Ford und seine Kameralleute bereits in Position gegangen, auch das Militär befand sich in höchster Alarmbereitschaft. Auf Midway sollte bewiesen werden, dass die amerikanische Armee von nun an gewarnt und zu vernichtenden Rückschlägen in der Lage war.

Zeichnete John Ford bei "The Battle of Midway" allein als Regisseur verantwortlich, wird er bei "December 7th" in der Regel als Co-Regisseur angegeben.³⁶⁰ Tatsächlich hatte er die alleinige Verantwortung für die Regie des Films zunächst an den Kameramann Gregg Toland abgegeben. Toland, der noch wenige Monate zuvor für Orson Welles' "Citizen Kane" hinter der Kamera gestanden hatte und versessen darauf war, auch einmal selbst Regie zu führen, hatte Ford diesen Auftrag als Gegenleistung dafür ausbedungen, dass er Mitglieder des OSS in der Technik der Kameraführung unterwiesen hatte.³⁶¹

Die Dreharbeiten zu "December 7th" begannen bereits wenige Wochen nach dem Angriff auf den amerikanischen Militärstützpunkt. Nachdem die Filme über Atlantikflotte und Panamakanal auf Anerkennung von allerhöchster Stelle gestoßen waren, hatte Donovan den OSS mit einer Dokumentation des Geschehens auf Hawaii beauftragt. Im Januar 1942 flog Toland mit seinen Leuten nach Pearl Harbor und machte die ersten Aufnahmen.

Offenbar war Toland im Umgang mit Militärs und den sensiblen Geheimdienstlern weniger geschickt als Ford. Er missachtete Fords Warnungen, vorsichtig zu sein und niemanden Einblick in das Projekt nehmen zu lassen, und zog sich durch allzu ostentatives Auftreten als Filmregisseur und die Missachtung militärischer Protokolle und Hierarchien schnell den Unmut der offiziellen Stellen zu.³⁶²

³⁶⁰ Levy, Bill (1998): S. 151.

³⁶¹ Parrish, Robert (1985): "Directors at War. John Ford". In: *American Film* Vol.10, Juli/August, S. 27.

³⁶² Vgl.: Ford, Dan (1979): S. 167.

Die Tatsache, dass Ford sich selbst kaum um "December 7th" kümmerte, hing vor allem mit einem anderen Filmprojekt zusammen, das den Regisseur zur selben Zeit in Anspruch nahm. Ford war mit einigen Kameraleuten an Bord der USS Salt Lake City, die Teil eines von Colonel Jimmy Doolittle befehligten Flottenverbands war. Der sogenannte Doolittle Raid vom April 1942 war eine Unternehmung von eher symbolischer und psychologischer als militärischer Bedeutung. Zwei Flugzeugträger waren von San Francisco aus in Richtung Japan in See gestochen, an Bord 16 B-25-Bomber mit einer jeweils fünfköpfigen Besatzung. Die Flugzeuge waren für einen solchen Einsatz nicht konstruiert und zuvor so lange umgebaut und abgespeckt worden, bis sie das Gewicht hatten, mit dem sie samt Bomben und Treibstoff gerade noch von der kurzen Rampe der Schiffe aus zu starten waren. Ihr Ziel war Tokio, das bislang aufgrund der großen Entfernung der amerikanischen Militärstützpunkte als unerreichbar und unangreifbar gegolten hatte. Das Benzin sollte gerade soweit reichen, um die Bomben über Tokio abzuwerfen und im Anschluss einen nicht japanisch kontrollierten Teil des chinesischen Festlandes zu erreichen. Am 18. April kam das Unternehmen zur Ausführung und die B-25-Maschinen warfen ihre Bomben tatsächlich über Tokio ab, wobei sie auf keinen nennenswerten Widerstand der überraschten Japaner stießen. Im Anschluss gelang es jedoch keinem der amerikanischen Flugzeuge an der vorgesehenen Stelle zu landen und acht Amerikaner kamen in japanische Kriegsgefangenschaft, wo drei von ihnen exekutiert wurden. Auf der USS Salt Lake City filmte Ford die Vorbereitungen zum Luftangriff auf Tokio; Material, das zum internen Gebrauch und nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Als das Schiff am 14. April über Funkt die Nachricht erreichte, dass Ford für den im Oktober 1941 uraufgeführten Spielfilm "How Green Was My Valley" einen Oscar bekommen hatte, beflaggte der Kapitän den Mast mit einer Fahne, auf der der Oscar auf blauem Grund zu sehen war. Deutlicher ließ sich nicht zeigen, dass Hollywood nun in den Krieg gezogen war.

December 7th

Dass "December 7th", der also größtenteils während Fords Abwesenheit entstanden war, es zunächst nicht wie geplant an der Zensur vorbei ins Kino schaffte, wurde unterschiedlich begründet. Während Julian Johnson von der Twentieth Century Fox narrative Mängel anführt,³⁶³ macht der Oberbefehlshaber der Navy in Europa, Admiral Stark, klar, dass der Film tatsächlich aus politischen Gründen zensiert wurde: "This picture leaves the distinct impression that the Navy was not on the job, and this is not true [...] I am not concerned with minor inaccuracies but great harm will be done and sleeping dogs awakened if the picture is released as it now stands."³⁶⁴

Vielleicht ahnte Toland die Schwierigkeiten mit der Zensur voraus und setzte deshalb zu seiner Legitimation ein Schreiben des Verteidigungsministers Henry Stimson an den Anfang des Films.³⁶⁵ Doch auch wenn „December 7th“ seine offizielle Mission und seinen expliziten propagandistischen Auftrag demonstrativ vor sich her trug, erweist sich die Einschätzung Starks, hier werde deutlich gezeigt, dass die Navy nicht „on the job“ gewesen sei, nicht nur als richtig – es handelt sich ganz offensichtlich um die von Toland explizit gewollte Kernaussage des Films.

Die Tatsache, dass „December 7th“ 1943 in der auf 20 Minuten gekürzten Version einen Oscar als bester Dokumentarfilm gewonnen hat, zeigt, dass die Art und Weise, wie der japanische Angriff auf Pearl Harbor ins Bild gesetzt worden war – insbesondere durch den Special-Effects-Spezialisten Ray Kellog – nicht die Ablehnung der Zensoren begründet haben kann. Es ist Greg Tolands Narration, die Anstoß erregte. In einer fiktiven Rahmenhandlung, die die Bezeichnung Dokumentarfilm im Grunde hinfällig

³⁶³ "the graveyard stuff might be good in some other picture [woran sich Ford dann auch hielt, als er, sehr zum Ärger Tolands, eine ähnliche Beerdigungsszene in seinen "The Battle of Midway" einfügte. R.D.] but here, after all we have just seen, it is bad anti-climax." Zit. nach Eyman, Scott (1999): S. 266.

³⁶⁴ Zit. nach Eyman, Scott (1999): S. 266.

³⁶⁵ Es handelt sich um einen Brief, in dem Stimson im Vorfeld die Aufgaben des Films absteckt: "The War Department will be very glad to obtain a motion picture which will present factually the conditions existing in Hawaii prior to December 7th, the story of the Japanese attack there on December 7th, and the present conditions in Hawaii as they pertain to preparations for future actions." Zit. nach: December 7th, USA 1943, 82 Minuten, Regie: Gregg Toland, John Ford, Musik: Alfred Newman, Schnitt: Robert Parrish, Darsteller: Walter Houston (Uncle Sam), Harry Davenport (Mr.C), Dana Andrews (Toter Soldat). Diese ungekürzte erste Fassung des Films lag in den Washingtoner National Archives seit 1942 unter Verschluss, bevor sie erstmals 1991 veröffentlicht wurde.

macht, wird ausführlich die unbequeme Frage nach den Ursachen des Angriffs gestellt. Toland dramatisiert die nationale Stimmungslage vor dem Angriff, die vor allem durch den Streit zwischen Interventionisten und Isolationisten geprägt ist, in Form eines dialogischen Selbstgesprächs. Der mythische Uncle Sam³⁶⁶, gespielt von Walter Houston, erörtert die Frage nach der Bedrohung durch die Japaner und Deutschen und die daraus folgenden Konsequenzen für Hawaii mit seinem Gewissen, das im Film personifiziert und von einem Schauspieler verkörpert wird: Der von Harry Davenport gespielte Mister C. (C wie Conscious) mahnt den eher verschlafenen und weniger alarmierten Uncle Sam zur Vorsicht. Dabei geht es zunächst konkret um die Situation in Hawaii. Während Uncle Sam von der paradiesischen tropischen Landschaft schwärmt, die die Inseln zu einem idealen Urlaubsziel für Amerikaner mache, weist Mister C. warnend auf den Umstand hin, dass sich die hawaiianische Bevölkerung zu immerhin 37 Prozent aus japanisch-stämmigen Bürgern zusammen setzte, ganze 157.000 von ihnen lebten auf den Inseln. Mister C.'s Ausführungen sind von Bildern unterlegt, die Toland mit seiner Crew auf Hawaii gemacht hatte.

³⁶⁶ Ausgehend vom Krieg von 1812 war Uncle Sam zur nationalen Symbolfigur schlechthin geworden. Sie geht zurück auf den Fleischer Samuel Wilson (1766-1854), der die amerikanischen Truppen von seinem New Yorker Betrieb aus mit Dosenfleisch versorgte. Auf den Dosen standen die Buchstaben U.S., die das Fleisch als Eigentum der Regierung bezeichnen sollten, von den Soldaten aber bald als „Uncle Sam“ gelesen wurden. Nach 1812 bürgerte sich Uncle Sam als Bezeichnung für die amerikanischen Truppen ein. Walter Houstons Uncle Sam in „December 7th“ orientiert sich genau an jener Darstellung, die seit dem Ersten Weltkrieg eine riesige Verbreitung in den USA gefunden hatte. Im Juli 1916 erschien das Bild des Künstlers James Montgomery Flagg auf dem Cover des Magazins „Leslie's Weekly“, unterschrieben mit der Frage „What Are You Doing for Preparedness?“. Uncle Sam ist mit weißen Haaren und Spitzbart abgebildet, gekleidet in den amerikanischen Nationalfarben, seinen Zylinderhut zieren die Sterne des Star Spangled Banner. Mit dem Finger zeigt er direkt auf den Betrachter. Ein Jahr später erschien dieselbe Abbildung auf einem Werbeplakat der amerikanischen Armee zur Rekrutierung von Soldaten für den ersten Weltkrieg. Die Aussage dieses Plakates, das zwischen 1917 und 1918 in einer Auflage von über vier Millionen Exemplaren gedruckt wurde, ist unmissverständlich: „I Want You for U.S. Army“ steht in großen Lettern unter dem Bild.

Die Kampagne war so erfolgreich, dass Franklin D. Roosevelt dasselbe Poster im Zweiten Weltkrieg erneut zu Rekrutierungszwecken verwendete und sich 1939, als es um seine Wiederwahl ging auf einem Plakat mit der Uncle-Sam-Figur Flaggs abbilden ließ. „I Want You – F.D.R. Stay And Finish The Job“ stand unter den Konterfeis der beiden. Das Flagg-Plakat ist bis heute in den Rekrutierungsbüros der amerikanischen Armee zu finden. Uncle Sam verweist auf den Krieg von 1812, als es für die Vereinigten Staaten darum ging, die noch junge Unabhängigkeit gegen das ehemalige britische Mutterland zu verteidigen. Insbesondere im Kontext der beiden Weltkriege, fungierte die Figur als Ikone der Interventionisten. Die innenpolitisch zunächst schwer vermittelbaren überseeischen Einsätze wurden legitimiert im Rückblick auf die eigene Unabhängigkeit und als Akt der Verantwortung gegenüber der eigenen Geschichte.



James Montgomery Flagg: I Want You, 1917

Sie zeigen Honolulu als amerikanische Stadt mit tropischer Atmosphäre, wo verschiedenste Bevölkerungsgruppen friedlich zusammenleben. Und doch mischt sich, sobald es um die japanisch-stämmigen Hawaiianer geht, ein bedrohlicher und xenophobischer Unterton in die Ausführungen. Die Japaner, wie es vereinfachend heißt, haben nicht nur überall ihre eigenen Geschäfte, Zeitschriften und Banken, es existiert 1941 sogar ein Telefonbuch in japanischer Sprache. Zwar singen japanisch-stämmige Kinder in der Schule „God bless America“ und salutieren vor dem Sternenbanner. Ein Vertreter der japanisch-stämmigen US-Amerikaner bekundet in einer Ansprache, dass er sich völlig als Amerikaner fühle und sich ebenso unbedingt zur amerikanischen Verfassung bekenne, für die bereits Generationen vor ihm Amerikaner ihr Leben geopfert hätten. Im Kriegsfall sei klar, dass die japanisch-stämmigen Amerikaner für ihre Nation kämpfen würden, gegen welchen Gegner auch immer.

Doch traut Mister C. solchen Bekenntnissen nicht und glaubt nicht an die Existenz von loyalen japanisch-stämmigen Amerikanern. Allein der Umstand,

dass sich die überwiegende Zahl von ihnen zum Schintoismus bekenne, sei dafür verantwortlich, dass man es im Zweifelsfall – und völlig abgesehen von der urkundlich bezeugbaren Staatsbürgerschaft – mit potenziellen Feinden zu tun habe. Ein schintoistischer Priester auf Pearl Harbor wird in diesem Zusammenhang über die Position und Bedeutung des japanischen Kaisers Hirohito befragt, der im Schintoismus zugleich weltliches und geistliches Oberhaupt ist. Seine Antwort erscheint nicht gerade dazu angetan – gesetzt den Fall eines Krieges zwischen den USA und Japan – das Vertrauen in die zu erwartende Verfassungstreue von amerikanischen Staatsbürgern schintoistischen Glaubens zu stärken:

„In Shintoism we worship the first Japanese emperor, whose creation started the world of mankind. [...] He is the mortal image of our immortal deity [...] Shintoism preaches honor of the ancestor, thereby keeping alive the fires of nationalism and preserving a racial and social bond with the unbroken and divinely descendend Imperial dynasty. To be a Shintoist is to be Japanese. This is not, nor can be, a matter of choice. It is a duty.”

Mister C.'s Befürchtungen gehen aber noch viel weiter. Ein Heer von Spionen sieht er in der japanischen Bevölkerung Hawaiis. Überall spitzen vermeintliche Privatleute die Ohren, um aus den Gesprächen zwischen den zahlreichen amerikanischen Soldaten wichtige militärische Daten herauszufiltern. Der alte Gärtner, zwei Friseurinnen, ein Chauffeur, ein junges Mädchen bei seinem Date mit einem GI, alle sammeln Informationen, die schließlich dem japanischen Konsulat auf Honolulu, das eigentlich ein Zentrum für Spionage ist, zugetragen werden. Als Kriegsverbündete gehen beim japanischen Konsul auch die Deutschen ein und aus. Ein Gespräch zwischen dem deutschen Geheimdienstler Heinemann und dem japanischen Konsul, wirft zugleich ein wenig schmeichelhaftes Licht auf die amerikanische Haltung zu dem vermeintlich wohlbekannten Phänomen japanischer Spionage auf Hawaii:

“[Heinemann:] Our San Francisco Office informs us that Washington has sent here many FBI agents and military and Naval Intelligence men are practically everywhere.

[Konsul:] Oh not really. I have the information that one of the highest military officers in the Hawaiian department has cautioned every one not to do anything which might offend the Imperial command of Japan and create any

uneasy feelings among the local Japanese population. No action will be taken.”

Mister C. geht davon aus, dass das gefährvolle Szenario, das er beschreibt, den offiziellen Stellen in Washington zwar vertraut ist, aber ohne, dass die Politik in der Lage wäre, daran effizient etwas zu ändern. „No action will be taken“ – das heißt, dass der japanische Angriff auf Pearl Harbor ein geradezu zwangsläufiger Effekt der passiven amerikanischen Haltung ist, die wiederum aus der innenpolitisch geführten Diskussion zwischen Isolationisten und Interventionisten resultiert. Den Isolationisten, denen im filmischen Selbstgespräch auch Uncle Sam zuzurechnen ist, wirft Mister C. vor, die Regierung durch ihre Blockade zu lähmen und daran zu hindern, Armee und Industrie auf den kommenden Krieg vorzubereiten:

“[Mr.C:] Washington’s on to Mr. Hirohito & Co, but Washington has its hands full, trying to keep the isolationists from disbanding the Army and at the same time put our factories on a war footing. So it’s just a case of letting the Japanese push us around until you, every 130 millionth part of you [Uncle Sam, oder einfach U.S., wie Mister C. seinen Gesprächspartner im Film auch nennt, steht ganz buchstäblich stellvertretend für alle 130 Millionen Bürger der Vereinigten Staaten. R.D.], provides Mr. Roosevelt, Mr. Stimson, Mr. Hulland and Mr. Knox with good sized clubs, to back up their words with actions.”

Uncle Sam lässt sich von diesen Einwüfen seines Gewissens nicht überzeugen und beharrt auf der Schönheit der Inseln und dem noch immer paradiesischen Leben dort. Doch kann er Mister C. mit Bildern von surfenden Soldaten nicht überzeugen. „It’s amazing how much you can see, with your head buried in the sand“, sagt sein Gewissen und wünscht Uncle Sam eine gute Nacht. Stattdessen träumt dieser einen Albtraum, der ihm die ganze Weltkarte als einzige Gefahrenzone präsentiert. Bilder von tanzenden und blumenbekränzten Hawaiianerinnen blenden in solche vom reitenden Kaiser Hirohito im Osten, einen in ein Mikrofon brüllenden Adolf Hitler im Westen, streikende Arbeiter in der amerikanischen Heimat und schließlich Bilder von brennenden Häusern auf Hawaii über.



Uncle Sam's Traum: links Kaiser Hirohito

Mit Uncle Sams Traum schließt der erste Teil der filmischen Rahmenhandlung, die um den Angriff der Japaner konstruiert ist, ab. Zugleich steht diese Nacht stellvertretend für den Zustand der Nation (die ja mit Uncle Sam identisch ist) und die historische Situation am Ende des – von Amerika aus gesehen – Vorkriegsjahres 1941. Es folgt der Morgen des 7. Dezembers, und von nun kommentiert die charismatische Erzählerstimme Irving Pichels, die Ford bereits in „How Green Was My Valley“ als Stimme aus dem Off verwendet hatte, das Geschehen. Die 1943 von Ford und seinem Cutter Robert Parrish erstellte und mit einem Oscar für den besten Dokumentarfilm prämierte Kurzfassung des Films sollte genau an dieser Stelle beginnen. Während die regelmäßigen Schläge einer Kirchenglocke aus dem Hintergrund einerseits an den ersten Advent erinnern, kündigen sie doch zugleich das drohende jüngste Gericht an oder die biblische Heuschreckenplage, wie der Fliegerangriff später im Film heißen wird („swooping down like flights of tiny locusts they swarmed in from the sea“). Als Pichel mit bebender Stimme verkündet, in welcher Verfassung Hawaii

dem verheerenden Angriff entgegensieht, ist auch in der Kurzfassung des Films kurz der schlafende Uncle Sam im Bild zu sehen:

“On a hilltop, Uncle Sam lay fast asleep. Warned of the fire that was licking across the oceans from without. Warned of the dangers that were threatening from within. Tired from wrangling with his conscience and fatigued after a long dark night full of disturbing events as indeed the year 1941 was, he slept in the early Sabbath calm.”

Was auf diese letzten Bilder aus dem beschaulichen und verschlafenen Honolulu folgt, sind die bedrohlich heranfliegenden japanischen Flugzeuge, die sich der Insel in Schwärmen von jeweils fünf Maschinen aus allen Richtungen nähern („from the south, from the southeast and from the north“) und schließlich der Angriff selbst.

Dass die Kampfszenen, die Toland gemeinsam mit dem Trickfilmspezialisten Ray Kellogg produzierte, „December 7th“ überhaupt als Dokumentarfilm wahrnehmbar machten und in dieser Hinsicht gar die für die Oscarvergabe zuständige Jury der „Academy of Motion Picture Arts and Sciences“ überzeugten, ist insofern verblüffend, als Toland nicht einmal die spärlichen, später in einer Wochenschau verwerteten, Originalaufnahmen zur Verfügung standen. Die Army steuerte Piloten und Flugzeuge bei, auf die das japanische Sonnensymbol lackiert wurde, und stellte den Angriff noch einmal für Tolands Kameras nach. Auf den Flugfeldern liegen gebliebene amerikanische Flugzeugwracks wurden für die Aufnahmen kurzerhand noch einmal angezündet. Der größte Teil der Aufnahmen entstand aber nicht auf Hawaii, sondern – wie die lange Eingangssequenz mit den Schauspielern Houston und Davenport – in den Twentieth-Century-Fox-Studios in Hollywood. Hier simulierte Kellogg den japanischen Angriff mit Kulissen und Miniaturmodellen so glaubhaft, dass die Schlachtszenen aus „December 7th“ später in mehrere Dokumentationen über Pearl-Harbor eingefügt und als Originalmaterial ausgegeben wurden.³⁶⁷

Auch wenn die gekürzte und veröffentlichte Fassung von „December 7th“ auf die Ursachenforschung und ausführliche Dokumentation der Sicherheitsproblematik durch die japanisch-stämmige Bevölkerung in Tolands ursprünglicher Fassung verzichtet, wird doch deutlich, dass dem Angriff

³⁶⁷ Vgl.: Levy, Bill (1998): S. 151.

militärische Fehler der Amerikaner vorausgegangen waren. In einer eigenen Einstellung wird der Funker Private Joseph L. Lockhart gezeigt, der auf der Army Aircraft Warning Station einen Funkspruch empfängt, der über Flugzeuge im Anflug auf Pearl Harbor informiert. Als Lockhart seinem Vorgesetzten darüber Bericht erstattet, tut dieser die Meldung mit der Feststellung ab, eigene B17 würden in Pearl Harbor erwartet. „December 7th“ stellt den verheerenden Angriff aufgrund solcher Vorfälle eindeutig mangelhafter geheimdienstlichen Aufmerksamkeit und militärischer Bereitschaft in Rechnung: “Grim, telltale evidence that the list of dead Japs might have been larger and the list of our casualties smaller, had we been sufficiently on the alert.”

Als Schlusssequenz der kurzen Filmfassung mündet die Erzählung dann, trotz aller Selbstkritik, in eine Kriegserklärung alttestamentarischen Musters: „For all they, that take the sword, shall perish with the sword.“ Tolands Fassung hingegen war an diesem Punkt noch nicht zu Ende. Analog zur Eingangssequenz, die den Vorabend des Angriffs beleuchtet, steht auch am Ende ein Dialog, der das Geschehen vom 7. Dezember nun a posteriori beleuchtet, also aus Sicht der bereits erbrachten Opfer. Anstelle des fiktiven Paares Uncle Sam und Mister C. stehen nun die beiden ebenso fiktiven Figuren zweier toter amerikanischer Soldaten. Der junge Soldat ist auf Pearl Harbor gefallen, während der Veteran, der ihn über einen riesigen – und ebenso fiktiven – Soldatenfriedhof führt, bereits 24 Jahre zuvor, an der Marne, sein Leben lassen musste. Der Veteran zeigt dem Neuankömmling zunächst, welche Soldaten wo bestattet sind, und der Friedhof erweist sich als Denkmal sämtlicher bedeutender Kriege in der amerikanischen Geschichte. In einer Ecke liegen die Redcoats, die mit George Washington gekämpft haben, in einer anderen die Kämpfer von 1812 – also die Zeitgenossen des historischen Uncle Sam – sowie wie die Gefallenen der Indianerkriege. Ein Stück weiter die Grau- und Blaujacken aus dem Bürgerkrieg und noch weiter die Toten des Ersten Weltkriegs. Für die zahlreichen Neuankömmlinge werde man den Friedhof erweitern müssen. Vor dem Hintergrund dieser Memorialstätte diskutieren der Veteran und der junge, wenngleich tote Soldat die historisch motivierten Verpflichtungen, die sich für den auf Pearl Harbor folgenden Kriegseintritt der Amerikaner

ergeben. Analog zum Gespräch zwischen Uncle Sam und Mister C. scheint auch hier noch einmal der Disput zwischen Interventionisten und Isolationisten auf. Der Veteran warnt vor dem neuen Krieg, von dem er nichts erwartet, als ein weiteres Anwachsen des Friedhofs. Dem hält der junge Soldat, der im Gegensatz zu seinem desillusionierten Gesprächspartner nicht daran glaubt, sein Leben umsonst geopfert zu haben, entgegen, dass dieser Krieg der letzte seiner Art könne. Es gehe schließlich um den Kampf für die Demokratie und darum, dass andere Länder, wo sie sich schon nicht auf demselben demokratischen Standard befänden wie die Vereinigten Staaten, sich doch immerhin an die Spielregeln halten müssten. Dass die Definitionsmacht für diese internationalen Regeln aber den USA zukommen soll, macht der Soldat allein dadurch deutlich, dass er den Krieg in den Koordinaten des uramerikanischen Baseballspiels beschreibt. Die internationale Koalition für den Weltkrieg, das sind für ihn jene Spieler, auf die er vor einem Spiel sein Geld verwetten würde:

“My money’s on them, and on the Roosevelts, the Churchills, the Stalins and the Chang Kai-Sheks. I’m puttin’ my dough on a ball-slugger called Reason, on a pitcher called Common Sense, on an outfield called Decency, Faith, Brotherhood, Religion... teams like that are warming up all over the globe.”

„December 7th“ endet mit einer Kamerafahrt entlang einer Galerie von Nationalflaggen, die von Australien, China, Cuba, England, Dänemark, Frankreich bis zu den Vereinigten Staaten reicht, für die der Krieg mit Pearl Harbor zu einer globalen Angelegenheit geworden ist.

The Battle of Midway

Was Gregg Toland mit „December 7th“ passiert war, machte John Ford mit „The Battle of Midway“ kein zweites Mal falsch. Schließlich sollte dieser Film ohne Umwege in die Kinos kommen und daher galt es, entweder auf die Sensibilitäten der Zensoren Rücksicht zu nehmen, oder die Zensur ganz zu umgehen. Ford entschied sich für letzteres.

Über Donovan ließ Ford arrangieren, dass niemand den Film zu Gesicht bekam, ehe er nicht Präsident Roosevelt persönlich vorgeführt worden war.

Doch wollte Ford auch hier nichts dem Zufall überlassen. Er wusste, dass „December 7th“ wegen seines anklägerischen Tons und der Impertinenz, mit der er auf die peinlichen Versäumnisse im Vorfeld des 7. Dezembers hinwies, in Ungnade gefallen war. Außerdem fehlten dem Film, der als Helden lediglich einen toten Soldaten anzubieten hatte, heroische Identifikationsangebote. Also ging Ford nun auf Nummer Sicher und lieferte einen Helden nach. Sein Cutter Robert Parrish erinnert sich an jenen entscheidenden Trick des Regisseurs, der schließlich den Ausschlag für die Realisierung des Filmes gab:

"[Ford] reached into his pocket and took out a five-foot close-up in 35mm color of the president's son, Maj. James Roosevelt of the Marine Corps. Put this in the memorial-service sequence along with Captain Simard of the navy and Colonel Shannon of the army,' he said. I explained that we had a composite print and that the cut of Major Roosevelt would cause a bump in the sound track, that Al Newman's chorus was singing '...and where my fathers died...' at that particular time and that the soundtrack would go silent for three and a third seconds. He said, 'Good. It'll give the audience time to think.'"³⁶⁸

Die nachträglich eingeschnittene Sequenz verfehlte ihre Wirkung nicht. In der Tat reichten dreieindrittel Sekunden stummen Bildmaterials aus, den Präsidenten, von der Bedeutung des Films zu überzeugen. Direkt nach der Vorführung verkündete Roosevelt, der dem Geschehen bis zur Großaufnahme seines Sohnes eher unaufmerksam gefolgt sein soll, was mit dem siebzehnminütigen Film geschehen solle: „I want every mother in America to see this picture!“³⁶⁹

Was weder der Präsident, noch Donovan, Parrish oder sonst jemand wussten, war, dass sich Ford, als er seinem Cutter die Filmdose mit der Aufnahme von Roosevelts Sohn gab, sprichwörtlich eines Taschenspielertricks bediente. Denn die Aufnahme, die schließlich im Film zu sehen war, war gar nicht auf Midway entstanden. Tatsächlich zeigt sie James Roosevelt Wochen vor dem Angriff beim Salutieren auf einem zweitausend Meilen entfernten Flugfeld.³⁷⁰ „The Battle of Midway“ wies sie hingegen als

³⁶⁸ Parrish, Robert (1985): S. 63.

³⁶⁹ Gallagher, Tag (1986): S. 207.

³⁷⁰ Zwar konnte sich schon Robert Parrish nicht daran erinnern, dass FDR jr. überhaupt auf Midway gewesen war, doch ist die Herkunft dieser Aufnahme erst vor Kurzem nachgewiesen worden. Ein Dokumentarfilm zeigt sie in ihrem ursprünglichen Kontext. In: *Hollywood und der*

Teil einer Beerdigungszeremonie aus, die den auf Midway gefallenen amerikanischen Soldaten galt. Wieder war es Irving Pichel, der dazu mit salbungsvoller Stimme den zugehörigen Kommentar intonierte: „We buried our heroic dead. The last salute for their comrades from their officers, Captain Simar of the Navy, Colonel Shannon, Major Roosevelt.“ Ford hatte genau kalkuliert, dass er für die Ermächtigung, das Herz einer jeden amerikanischen Mutter zu rühren, erst dasjenige des Präsidenten selbst rühren musste.

„December 7th“ durfte nicht gezeigt werden, weil er, ungeachtet der Tatsache, dass er lediglich nachgestellte Schlachtszenen zeigte, zu realistisch und daher ernüchternd wirkte. „The Battle of Midway“ kam hingegen zur Veröffentlichung, obwohl er den Angriff der Japaner tatsächlich in einer vergleichsweise unvermittelten Qualität dokumentiert.³⁷¹ Wenn „December 7th“ ausschließlich simulierte Schlachtszenen zu bieten hat, die in kalifornischen Studios unter Verwendung von Pyrotechnik, Schiffsmodellen, an Schnüren hängenden Miniaturflugzeugen und Landschaftskulissen produziert worden waren, ist aber auch „The Battle of Midway“ nicht einfach ein dokumentarisches Abbild des realen Kampfgeschehens. Vielmehr schreibt sich hier ein filmisches Moment in die Realität des Schlachtgeschehens ein und stellt eine vormals ungekannte Synthese aus Krieg und Kino her.

Während des Gefechts bezog John Ford Position auf dem zentralen Kommandoturm und gab den amerikanischen Soldaten inmitten des japanischen Flugangriffs regelrechte Regieanweisungen. Während überall Schrapnelle und Bomben einschlugen, hissten GIs auf Befehl des Regisseurs vor laufender Kamera die amerikanische Flagge. Im Film, der von hektischen und zerrissenen Kamerabewegungen geprägt ist, wirkt die langsame Fahrt, in der die Kamera der Flagge am Mast entlang folgt, nicht nur aufgrund der Länge der Einstellung. Das Technicolor-Material bringt auf pathetische Weise auch die farblichen Kontraste heraus, in denen sich das Sternenbanner vom blauen Himmel und den schwarzen Rauchschwaden des brennenden Öls

Krieg. Wie Starregisseur John Ford den D-Day drehte. Deutschland 1996, Regie: Michael Kloft

³⁷¹ So zeigte sich der Kritiker der *New York Times* beeindruckt vom Realismus des Films: „For 18 tingling and harshly realistic minutes the spectator is plunged into the front line amid the thunder of exploding bombs, the angry whine of fighter planes locked in combat and the relentless bark of anti-aircraft guns aboard surface vessels.“ Zit. nach: Eyman, Scott (1999): S. 268.

absetzt. Als die Flagge die Spitze des Mastes erreicht hat, beglaubigt wiederum die Stimme Irving Pichels die Authentizität dieser nahezu unglaublichen Szene: „Yes, this really happened.“

In einer anderen Szene ist zu sehen, wie ein japanisches Geschoss direkt in den Kommandoturm einschlägt und der Kameramann während dieser Eruption für kurze Zeit die Kontrolle über sein Arbeitsgerät verliert. John Ford wurde in diesem Moment von einem Schrapnell am Arm verletzt, was ihn aber nicht daran hinderte, mit den Dreharbeiten fortzufahren. Mit seiner, wenn auch geringfügigen, Verletzung stand der Regisseur hier körperlich für die Authentizität des Gefilmten ein. Später wurde das zusätzlich durch einen Orden beglaubigt: Für seine Tapferkeit auf Midway bekam Ford das „Purple Heart“.³⁷²

Dass sich die Soldaten, die die Flagge auf ungeschütztem Terrain gehisst hatten, ganz offensichtlich einer lebensbedrohlichen Gefahr ausgesetzt hatten, machte sie in der Ford'schen Narration buchstäblich zu Helden. Und als solche wollte Ford sie auch ins Bild gesetzt sehen. Einem Kameramann soll der Regisseur die Anweisung gegeben haben: „Photograph faces. We can always fake combat footage later.“³⁷³ Das Aufziehen der Flagge zitierte unter den Bedingungen der Realität, was der Regisseur in früheren Filmen wie den Western „Drums along the Mohawk“ und „Stagecoach“ in eine fiktionale Form gebracht hatte. Insbesondere das flatternde Sternenbanner war hier – etwa in der Hand von in den Kampf reitenden Kavalleristen – zum Ausweis heroischer Aktion geworden.³⁷⁴

Während der Schlacht um Midway verstand Ford seine filmische Mission ganz offenbar als Bestandteil der militärischen Handlungen und sich selbst als das bewaffnete Auge der Navy. Das zumindest lässt ein Interview vermuten, das der Regisseur, der sich ansonsten so gut wie nie über seine Weltkriegserfahrungen äußerte, später einer Behörde der Marinereserve (USNR) gegeben hat. Hier berichtet der Regisseur, dass er selbst – oder

³⁷² Parrish, Robert (1985): S.27.

³⁷³ Ford, Dan (1979): S. 170.

³⁷⁴ Vgl.: Sinclair, Andrew (1979): S. 100 Sinclair scheinen insbesondere die Japaner aus „December 7th“ einem aus älteren Ford-Filmen bekannten Feindtypus nachgebildet zu sein: „Ford does not treat the Japanese as cruel Orientals, but as the avengers of American carelessness, as invisible outside their machines of war as the lethal Arabs in *The Lost Patrol* or the menacing Apaches before in their attack in *Stagecoach*.“ Sinclair, Andrew (1979): S. 103 f.

vielmehr sein geschärfter Blick – zuerst auf die nahenden japanischen Flugzeuge aufmerksam geworden sei:

"The first flight I saw there were about 12 planes. They were coming at about 10,000 feet, so I reported this to the command post, told them that the attack was about to begin. Everybody was very calm. I was amazed, sort of , at the lackadaisical air everybody took"³⁷⁵

Auch während des Angriffs galt die besondere Aufmerksamkeit des Regisseurs einer gleichsam filmischen Requisite, die auf dem Schlachtfeld zu einer handfesten militärischen Größe geworden zu sein schien:

"They hit an oil tank, but it was an old unused oil tank that hadn't any oil in it and then there was a fake plane in the center of the field and they really wasted a lot of time blowing that up. They strafed [machine-gunned] it and finally dropped a 200 pounder [bomb] on it. They really – they lost about three planes trying to get that fake plane, as it came into a cone of [American] fire that was pretty dangerous."³⁷⁶

„December 7th“ und „The Battle of Midway“ unterschieden sich hinsichtlich ihrer Produktionsbedingungen so sehr von einander, wie das Geschehen auf Pearl Harbor und Midway. Denn, wie Fords Beschreibung der Flugzeugattrappe mitten auf dem Flugfeld verdeutlicht, waren die Amerikaner in Midway in jeder Hinsicht vorbereitet. Diesmal waren aus abgehörten und decodierten Funksprüchen Konsequenzen gezogen worden, und als die ersten japanischen Piloten sich der Insel am vierten Juni näherten, konnten sie nicht ahnen, dass der ausgeklügelte Schlachtplan des Oberbefehlshabers Yamamoto den Amerikanern bis ins Detail bekannt und die entsprechenden Abwehrmaßnahmen bereits getroffen worden waren. Die vermeintliche Ruhe auf dem Militärstützpunkt war Teil der militärischen Camouflage einer Armee, die hinter der Kulisse der Ahnungslosigkeit nicht nur über eine nunmehr überlegene Feuerkraft, sondern – um im Bild zu bleiben – auch über das Drehbuch des Angriffs und damit über ein entscheidendes strategisches Wissen verfügte. Am Ende der Gefechte auf Midway stand zwar auch der Verlust amerikanischer Soldaten, doch hatte man drei japanische

³⁷⁵ John Ford im Interview mit der USNR. In: Box 10 der WK2-Interviews, Operational Archives Branch, Naval Historical Center, Washington, o.J., veröffentlicht unter www.history.navy.mil

³⁷⁶ Ebd.

Flugzeugträger versenkt und damit, wie sich schließlich zeigen sollte, die Wende im Pazifikkrieg eingeläutet, in dem die USA langsam die Oberhand über die bis dahin überlegene japanische Flotte gewannen.

Schnellboote vor Omaha Beach

Mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor und dem anschließenden Kriegseintritt der Amerikaner war klar, dass der Krieg keine auf den Pazifik begrenzte Angelegenheit sein würde. Zur asiatischen Ostfront musste von vornherein die kommende europäische Westfront gerechnet werden, denn der neue globale Krieg folgte längst den geografischen Koordinaten der Achsenmächte. „December 7th“ hatte dies in der Überblendung von hawaiianischen Frauen auf Adolf Hitler, gleichsam ein Vexierbild in Uncle Sams Albtraum, ebenso deutlich gemacht, wie durch die Galerie von Landesflaggen am Schluss des Films.

Die Tatsache, dass der Kriegsfall global geworden war, beinhaltete auch für die Field Photographic Branch einen weltweiten Einsatz. Dem frustrierten Gregg Toland, der nach dem Verbot seiner Version von „December 7th“ um die Versetzung an einen möglichst entlegenen Ort gebeten hatte, wurde die Leitung des Field-Photographic-Branch-Büros in Rio de Janeiro übertragen, und John Ford flog nach Nordafrika um die Landung der Alliierten im Frühjahr 1943 zu dokumentieren.³⁷⁷ Daran schloss sich ein längerer Einsatz in Burma und Chungking an, wo sich der O.S.S. vergeblich und gegen den Willen Chiang Kai-sheks um eine ständige Präsenz in China bemühte.

In Burma standen Aufklärungsflüge an, bei denen zum ersten Mal spezielle Kameras getestet wurden, die Mark Armistead, der Leiter der Field Photographic-Abteilung in London, in den dortigen Denham-Studios entwickelt hatte. Die Kameras waren von unten an den Tragflächen der Aufklärungsflugzeuge befestigt und lieferten, wenn das Flugzeug eine konstante Höhe einhielt, so genaue Bilder, dass sich über

³⁷⁷ Als Ford in Algier seinen ehemaligen Produzenten Darryl F. Zanuck traf, der einen eigenen Film über den Krieg im Maghreb produzierte, soll er ihn mit den Worten begrüßt haben: „Can't I ever get away from you? I'll bet a dollar to a doughnut that if I ever go to Heaven, you'll be waiting at the door for me under a sign reading Produced by Darryl F. Zanuck.“ Zit. nach: Sinclair, Andrew (1979): S. 101.

Winkelmessungsverfahren die genaue Höhe von Gebäuden, Oberflächenprofile von Landschaften und sogar die Höhe von Felsen und Sandbänken unter Wasser errechnen ließen. Diese Technologie kompensierte im Vorfeld des D-Day ein Versäumnis der britischen Geheimdienste, deren Kenntnisse von den zur Landung der Alliierten vorgesehenen Küstenabschnitten in der Normandie äußerst unzureichend waren und hauptsächlich auf Postkarten und Urlaubsfotografien basierten.

Überhaupt stellte der D-Day einen der letzten Großeinsätze der Field Photographic Branch dar. Die Abteilung produzierte nicht nur Bildmaterial im Vorfeld der Invasion, sie begleitete auch die Landung der Alliierten in Omaha Beach. Ford leitete die Aktion, die die Invasion filmisch dokumentieren sollte. Fünfzehn Filmteams waren im Einsatz, und Ford koordinierte ihre Arbeit zunächst vom Zerstörer „Plunkett“ aus. Für die Bilder, die in vorderster Linie entstanden, waren allerdings keine Kameralleute vonnöten. Sie stammten von kleinen sogenannten Eymo-Kameras, die an den Landebooten angebracht waren und automatisch durch einen Sensor aktiviert wurden, sobald die Rampen auf dem Meeresboden aufschlugen. Von diesem Moment an produzierte jede dieser Kameras 45 Sekunden Film, auf denen amerikanische Soldaten zu sehen waren, die im mehr oder weniger flachen Wasser durch den Kugelhagel der Deutschen in Richtung Land stürmten.³⁷⁸

Auf diese Art und Weise entstanden hunderte Stunden Film, die nach ihrer geheimdienstlichen Auswertung in London schließlich zum allergrößten Teil vernichtet wurden.³⁷⁹ Ford selbst hat sich nur einmal zu diesem Einsatz vor Omaha Beach geäußert. In einem Interview für eine amerikanische Veteranenzeitschrift beschrieb er seine Erinnerungen an dieses Ereignis als genauso fragmentarisch wie das Filmmaterial, das aus ihnen resultierte. In Fords Erinnerungsprozess war Krieg und Film offenbar kaum mehr auseinander zu halten:

³⁷⁸ Vgl.: Eyman, Scott (1999): S. 274.

³⁷⁹ Teile des wenigen erhaltenen Materials waren erstmals zu sehen in: *Hollywood und der Krieg. Wie Starregisseur John Ford den D-Day drehte*. Deutschland 1996, Regie: Michael Kloft

“My memories of D-Day come in disconnected takes like unassembled shots to be spliced together afterward in a film. I can’t remember seeing anybody get wounded or fall down or get shot. I passed men who had just been hit.”³⁸⁰

Die Filmrise in der Erinnerung des Regisseurs mögen auch damit zusammenhängen, dass er das Antlitz des Krieges, das er vor Omaha Beach vor Augen bekam, nicht mehr ertragen konnte. Die Invasion schien ihn insbesondere als Regisseur zu irritieren, denn sie sprengte den Rahmen kinematografischer Repräsentierbarkeit. Ford verdeutlicht dieses Phänomen am Bild des Malstroms. Der abhanden gekommene panoramatische Blick des Regisseurs geht zusammen mit dem Kontrollverlust des Schiffbrüchigen:

„Not that I or any other man who was there can give a panoramic wide-angle view of the first wave of Americans who hit the beach that morning. There was a tremendous sort of spiral of elements all over the world, and it seemed to narrow down to each man in its vortex on Omaha Beach that day. My group was there to photograph everything we could for the record. In the States, as *Overlord* got under way the film *Going my way* with Bing Crosby and Barry Fitzgerald was a smash hit. I had nothing to do with it, but the title was somehow appropriate when I remembered what we were starting in Normandy.”³⁸¹

Von der “Plunket” aus koordinierte Ford nicht nur die Kamerateams, er sah auch mit eigenen Augen, wie Tausende der anstürmenden Soldaten im deutschen Sperrfeuer starben. Wenn er sich tatsächlich den Titel des Films „Going my way“ als Losung für dieses Erlebnis gegeben hat, ist das nicht nur deshalb bemerkenswert, weil Ford selbst professionell nichts mit dem Film zu tun hatte, sondern auch, weil diese Komödie, in der es um einen baseballspielenden Priester und seine Konflikte mit der konservativen Geistlichkeit geht, offenkundig kaum etwas mit dem D-Day zu tun hatte. Fords Behauptung im Interview des Veteranenmagazins reflektiert wohl sein emphatisches Beharren auf einem individualisierten Heroismus im Krieg. Und wenn Ford an derselben Stelle behauptet, dass all diese seekranken Kinder Helden gewesen seien,³⁸² ist dies nur der kompensatorische Ausdruck eines Bedauerns der Abwesenheit heroischer Individuen. Die massenhafte

³⁸⁰ Martin, Peter (1964): “We shot D-Day on Omaha Beach”. In: *American legion Magazine*, Juni, Indianapolis, S. 16ff.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd.

Vernichtung von Menschen am D-Day stand in keinem Verhältnis mehr zu dem, was Ford zwei Jahre zuvor auf Midway gefilmt hatte. Wenn er seinen Kameramann dort noch angewiesen hatte, vor allem Gesichter zu filmen („we can fake combat footage later“), wenn amerikanische Soldaten ihren Mut bewiesen, indem sie unter Beschuss die Flagge hissten, und Ford, indem er vor laufender Kamera verwundet wurde und dennoch weiter filmte, war der Krieg und auch die Dokumentation desselben durch Kameras, die nicht mehr durch Kameralaute, sondern Uhrwerke ausgelöst wurden, in Omaha Beach zu einer Angelegenheit von Maschinen geworden.

Umgehend zog der Regisseur aus dieser Erfahrung Konsequenzen: Noch während die Operation Overlord an der französischen Küste in vollem Gange war, wandte sich Ford vom Krieg, der keiner mythologisierenden Form mehr genügen mochte, ab und begann, ihn in das narrative Medium des Spielfilms zu übersetzen. Angesichts des gesichtslosen Gemetzels vor Omaha Beach machte der Regisseur sich auf die Suche nach einem heroischen Gesicht, das eine Geschichte zu transportieren in der Lage war. Zu diesem Zwecke ließ er sich von der „Plunket“ abholen und auf ein weiter draußen kreuzendes Patrouillenboot versetzen. Das sogenannte PT-Boat (PT = Patrol-Torpedo) stand unter dem Kommando eines gewissen John Bulkeley, der im Pazifik bereits zum Kriegsheld und höchstdekorierten amerikanischen Soldaten des Zweiten Weltkriegs geworden war. Ford und Bulkeley hatten sich zwar bereits vorher flüchtig kennen gelernt, aber erst während der Patrouillenfahrten im Ärmelkanal soll sich der Regisseur entschlossen haben, Bulkeleys Geschichte, die ihm schon 1943 von den MGM-Studios zugetragen war, zu verfilmen. Das Drehbuch basierte auf William L. Whites „They were expendable“ (deutscher Titel: „Schnellboote vor Bataan“), einer Schilderung des von Bulkeley befehligten PT-Boot-Geschwaders und seinem Einsatz auf den Philippinen. Das Buch war kurz im Anschluss an die Ereignisse von 1942 erschienen und sofort zum Bestseller geworden.

Das PT-Boot war eine militärische Neuentwicklung, die die amerikanische Kriegsmarine im Zweiten Weltkrieg zum ersten Mal zum Einsatz brachte. Es handelte sich um besonders schnelle und wendige Motorboote, die mit einer Besatzung von 12 bis 14 Mann, Flakgeschützen und Torpedos in der Lage waren, Flugzeuge abzuschießen und auch große Zerstörer zu versenken.

Nachdem das Boot-Geschwader Bulkeley's zunächst nur für Kurierdienste und Patrouillenfahrten eingesetzt worden war, gelang es Bulkeley's Kommando einige Male, eingeschlossene Soldaten aus japanisch kontrollierten Gebieten in Sicherheit zu bringen.



Filmplakat: *They Were Expendable*, 1945

In einer nächtlichen Aktion im März 1942 evakuierten sie den Oberbefehlshaber der Marine General MacArthur aus einer solchen Lage, so dass der General nach Australien ausgeflogen werden konnte. Insbesondere dieser Rettungsaktion verdankte Bulkeley seinen Ruf und später die ‚Congressional Medal of Honor‘.

John Ford inszeniert die Geschichte Bulkeley's und seiner Schnellboote als Triumph des heroischen Individuums im Krieg. Das Schnellboot steht hier in symbiotischer Verbindung mit seinem Steuermann für eine Wendigkeit und Flexibilität, die gegen statische militärische Konstellationen in Anschlag gebracht wird. So können die trägeren großen Zerstörer und im Januar 1942

sogar ein 5000 Tonnen schwerer Frachter von den kleinen Torpedobooten versenkt werden. Bei Ford erscheinen die PT-Boote und ihre Crews gleichsam als Outlaws, zumindest aber als sogar von der eigenen Admiralität beargwöhnte Spezialkämpfer und Sonderfälle innerhalb der militärischen Ordnung. In Bulkeleys Kommando herrscht statt militärischem Drill ein lockerer Ton vor, während der Zusammenhalt im Ernstfall dadurch garantiert wird, dass jeder einzelne den Krieg zu seiner persönlichen Angelegenheit macht. Die Besatzungen der PT-Boote sind gleichsam die Rough Riders der Navy – beide führen einzelkämpferischen Professionalismus gegen militärische Hierarchie ins Feld.³⁸³

Bulkeleys Einsatz in den Philippinen war zwar im Hinblick auf die militärische Bilanz der PT-Boote erfolgreich, und die nächtliche Rettungsaktion des Generals MacArthur wurde wie ein Heldencoup gefeiert, doch die amerikanische Marine erlitt in der Bucht von Manila eine verheerende Niederlage. In einem Interview, das der Filmregisseur Peter Bogdanovich mit John Ford führte, wird deutlich, wie gerade dieser Umstand den Heldenstatus Bulkeleys begründet. Sein Heroismus erscheint, auch wenn Ford das nur widerwillig zugibt, als „glory in defeat“ und wird damit als eine Last-Stand-Geschichte nach dem Muster General Custers lesbar:

B.: „They Were Expendable is about a brave last stand, and this concept of the glory in defeat or noble failure runs through many of your other films.”

F.: „Well, I think that’s coincidence – although it’s a wonderful thing to think about. But I never realized that – I mean, it isn’t something I’ve done consciously – it may have been subconscious. But, then, I didn’t write the stories.

B.: „But you chose to do them”

F.: „Hmmm. Any war I was in – we always *won*. But I *like* that – I *despise* these happy endings – with a kiss at the finish – I’ve never done that. Of course, they *were* glorious in defeat in the Philippines – they kept on fighting.”³⁸⁴

Wenn Bulkeleys Heldenstatus, analog zu demjenigen Custers, auf „glory in defeat“ gründet, ist freilich mitzudenken, dass diese Niederlage nur die vorübergehende Etappe auf dem Weg zu einem großen Sieg ist. Wenn auch ohne Happy End, in dem Sinne, gegen den sich Ford verwehrt, erzählt „They

³⁸³ Noch immer feiern Veteranenverbände die PT-Boote als „Knights of the Seas“

³⁸⁴ Bogdanovich, Peter (1978): *John Ford*. Berkeley/Los Angeles, S. 83 f.

were expendable“ von einem gewonnenen Krieg. Der pessimistische Ton des Films rührt daher, dass er inmitten der Siegerfeiern von 1945 die Opfer anmahnt, die Amerika für diesen Krieg zu erbringen hatte. In diesem Sinne ist das auch Zitat des von Bulkeley evakuierten Generals MacArthurs zu lesen, das Ford dem Film in einer Einblendung voranstellt:

“Today the guns are silent. A great tragedy has ended. A great victory has been won...I speak for the thousands of silent lips, forever stilled among the jungles and in the deep waters of the Pacific wick marked the way.”

Schließlich hat der Zweite Weltkrieg für Ford die Funktion einer nationalen Selbstvergewisserung, die auch den überseeischen Krieg als innere Angelegenheit begreift. Bulkeley und Custer können mit einander kurzgeschlossen werden, da sich beide im opferbereiten Kampf an einer Grenze befinden, die nach wie vor die lediglich verschobene Frontier ist. Fords Einsätze im Pazifik und Atlantik unterlegen den global gewordenen Krieg mit einem mythischen Narrativ, das er zuvor bereits im Medium der filmischen Fiktion elaboriert hatte. Seine Arbeit für den weltweit operierenden O.S.S. verläuft nicht mehr entlang einer linearen Bewegung von Ost und West, von der aus die Erzählungen seiner Western den Anfang nahmen, sondern folgt einer zirkulären Bewegung, die Osten und Westen im Sinne der „amerikanischen Karte“ zusammenschließen. Als der Krieg, der den Regisseur von Midway in den Ärmelkanal und vom D-Day wieder zurück zu einer Heldengeschichte des Pazifikkrieges geführt hatte, vorbei und sein Spielfilm im Kasten war, wurde allein in einer einzigen kleinen Geste deutlich, dass nun eine Rückübersetzung in den mythischen Raum des ruralen Amerikas fällig war. Von den Einnahmen, die „They were expendable“ einspielte, eröffnete Ford „The Farm“ – ein Erholungsheim für die nach Hause zurückgekehrten Mitglieder der Field Photographic Branch.

Abbildungsnachweis

- S. 1: Drehscheibe für Zoopraxiskop, verkauft von Eadward Muybridge auf der Weltausstellung von 1893. Sammlung Gordon Hendricks
- S. 13: In: *Buffalo Bill and the Wild West*. The Brooklyn Museum (1981):
- S. 45: Buffalo Bill Combination, 1878
- S. 35: Smithsonian Institute, National Archives
- S. 38: Denver Public Library
- S. 41: Library of Congress, Washington
- S. 45: Sammlung Joseph G. Rosa
- S. 47: Buffalo Bill Historical Center, Cody
- S. 65: Sammlung Robin May
- S. 69: Denver Public Library
- S. 71: Life-Magazine
- S. 78: Buffalo Bill Historical Center, Cody
- S. 96: California State Railroad Museum
- S. 123: In: Warburg, Aby (1988): S. 55
- S. 139: Buffalo Bill Historical Center
- S. 141: Denver Public Library
- S. 144: Buffalo Bill Historical Center
- S. 145: Denver Public Library
- S. 149: Harper's New Monthly Magazine
- S. 155: Denver Public Library
- S. 162: Circus World Museum of Baraboo, Wisconsin
- S. 175: Sammlung Norman Alley
- S. 180: In: Gallagher, Tag (1986): S. 205
- S. 190: Library of Congress, Washington
- S. 192: Kit Parker Films
- S. 205: Metro Goldwyn Mayer

Literaturverzeichnis

- Adams, Henry (1918/1961): *The Education of Henry Adams. An Autobiography*. Boston
- Aldrich, Richard J. (2000): *Intelligence and the War against Japan. Britain, America and the Politics of Secret Service*. Cambridge
- Bachofen, Johann Jakob (1861/1975): *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Frankfurt a.M.
- Bailey, W.F. (1898): "The Pony Express" In: *The Century*. Vol 56, Oktober
- Bancroft, Hubert Howe (1893): *The Book of the Fair*. Chicago/San Francisco
- Barrett, John (1900): "America's Duty in China" In: *The North American Review*, Vol 171, August
- Baudrillard, Jean (1987): *Amerika*, München
- Benton, Thomas Hart (1854): *Discourse of Mr. Benton, of Missouri, before the Boston Mercantile Library Association on the Physical Geography of the Country between the States of Missouri and California. December 20, 1854*. Washington
- Böhringer, Hannes (1998): *Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm*. Berlin
- Bogdanovich, Peter (1978): *John Ford*. Berkeley/Los Angeles
- Bowman, J.N. (1957): "Driving the Last Spike at Promontory, 1869". In: *California Historical Quarterly*, Vol. XXXVI, No 3, September
- Brown, Dee (o.J.): *Begrabt mein Herz an der Biegung des Flusses*. Gütersloh
- Brown, Dee (1978): *Das Feuerroß erreicht das große Wasser im Westen: der Bau der amerikanischen Eisenbahn*. Hamburg
- Brownlow, Kevin (1978): *The war, the West, and the wilderness. Sources of the film*. New York
- Brunotte, Ulrike (2000): *Puritanismus und Pioniergeist. Die Faszination der Wildnis im frühen Neu-England*. Berlin/New York
- *Buffalo Bill and the Wild West*. The Brooklyn Museum (1981): Pittsburgh
- Buffalo Bill's Wild West (1886): *Showprogramm*

- Bush; Vannevar (1945/1980): *Science, the endless frontier. Reprint of the 1945 ed. Published by U.S. Govt. Print. Off, Washington.* New York
- Cendrars, Blaise ((1925/1988): *Gold. Die fabelhafte Geschichte des Generals Johann August Suter.* Zürich
- Cody, William F. (1875): "The Haunted Valley; or, A Leaf from a Hunter's Life" In: *The Vickery's Fireside Visitor*, April
- Cody, William F. (1878/1901): *Story of the Wild West and Camp Fire Chats.* Chicago
- Cody, William F. (1879): *The Life of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout and Guide: an Autobiography.* Hartford
- Cody Wetmore, Helen (1899): *Last of the Great Scouts. The Life Story of Col. William F. Cody.* Lincoln
- Cooper, James Fenimore (1851/1964): *The Prairie. A Tale.* New York/Toronto
- Cummings, E.E. (1972): *Complete Poems 1913-1962.* New York
- Custer, Elizabeth B.(1887): *Tenting on the Plains. Or: General Custer in Kansas and Texas.* New York
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1980/1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie.* Berlin
- Deleuze, Gilles (1994): *Bartleby oder die Formel.* Berlin
- d'Eramo, Marco (1998): *Das Schwein und der Wolkenkratzer. Chicago: Eine Geschichte unserer Zukunft.* Hamburg
- Dillon, Sidney (1892): "Historic Moments. V. Driving The Last Spike Of The Union Pacific" In: *Scribner's Magazine*, Vol 12, August
- Dogde, T.A. (1891): "Some American Riders" In: *Harper's new monthly magazine.* Vol. 83, Juni
- Dodge, T.A. (1893): "Algerian Riders" In: *Harper's new monthly magazine,* Vol. 87, Juli
- Dodge, T.A. (1893): "Riders of Tunis" In: *Harper's new monthly magazine,* Vol. 87, August
- Dodge, T.A. (1893): "Riders of Egypt" In: *Harper's new monthly magazine,* Vol 87, September
- Eisfeld, Rainer (1994): *Wild Bill Hickok. Westernmythos und Wirklichkeit.* Reinbek

- Eliade, Mircea (1949/1994): *Kosmos und Geschichte*. Frankfurt a.M.
- Evans, Col. Albert S. (1873): *A la California. Sketch of Life in the Golden State*. San Francisco
- Eyman, Scott (1999): *Print the Legend. The Life and Times of John Ford*. New York
- Fitzgerald, F. Scott (1936/1984): „Der Knacks“ In: Gilles Deleuze: *Porzellan und Vulkan*. Berlin
- Ford, Dan (1979): *The Unquiet Man. The Life of John Ford*. London
- Ford, John (o.J.): Interview mit der USNR. In: Box 10 der WK2-Interviews, Operational Archives Branch, Naval History Center, Washington, veröffentlicht unter www.history.navy.mil
- Freud, Sigmund (1939): *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. GW Bd. 16, Frankfurt a.M.
- Gallagher, Tag (1986): *John Ford. The Man and his Films*. Berkeley/Los Angeles/London
- Gilpin, William (1873): *Mission of the North American People. Geographical, Social and Political. Delinating the physical architecture and thermal laws of all the continents*. Philadelphia
- Göller, Karl Heinz (1982): „'Romance' versus 'Reality' aus amerikanischer Sicht“ In: *Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Haas, hg. von Claus Uhlig, Berlin
- Gray, Chris Hables (1995): *The Cyborg Handbook*. New York/London
- Gruber, Matthias (1999): „'Eisenaue' und der 'rothe Napoleon'. Sitting Bull in der Gartenlaube“ In: *Sitting Bull. Der letzte Indianer, Begleitbuch zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Hg. von Christian F. Feest, Darmstadt
- Hanson, Harry (1942): *The Chicago*. New York/Toronto
- Hembus, Joe (1976): *Das Western-Lexikon*. München/Wien
- Hembus, Joe (1996): *Der Stoff aus dem die Western sind. Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894*. München
- Hentig von, Hans (1956): *Der Desperado. Ein Beitrag zur Psychologie des regressiven Menschen*. Berlin / Göttingen/Heidelberg
- Hoffman, Wilbur H. (1980): *Sagas of Old Western Travel and Transport*. San Diego

- Hubbard, Gurdon S. (1888): *Autobiography of Gurdon Sultanstall Hubbard: Pa-pa-ma-ta-be "The Swift Walker"*
- Innis, Harold A. (1950/1986): *Empire and Communications*. Victoria
- Johnston, W. Fletcher (1891): *The Red Record of the Sioux. Life of Sitting Bull and History of the War of 1890-91*. Philadelphia
- Judson, Edward Zane Carrol [Ned Buntline] (1869): *Buffalo Bill, the King of the Border Men*. New York
- Kamphausen, Georg (2002): *Die Erfindung Amerikas in der Kulturkritik der Generation von 1890*. Weilerswist
- Koszarski, Diane Kaiser (1980): *The Complete Films of William S. Hart. A Pictorial Record*. New York
- Lettau, Reinhard (1988): *Zur Frage der Himmelsrichtungen*. München
- Lawrence, D.H. (1918/1962): *The Symbolic Meaning. The uncollected versions of Studies in Classic American Literature*. London
- Levy, Bill (1998): *John Ford. A Bio-Bibliography*, Westport/London
- Lewis, R.W.B (1955): *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago
- Lührmann, Sonja (1999): „Das ewig letzte Gefecht. Helden in Sieg und Niederlage“ In: *Sitting Bull. Der letzte Indianer, Begleitbuch zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Hg. von Christian F. Feest, Darmstadt
- Mahan, Alfred Thayer (1890): *The Influence of Sea Power upon History*. Boston
- Mahan, Alfred Thayer (1890a): "The United States Looking Outward" In: *The Atlantic Monthly*, Vol. 66, Dezember
- Martin, Peter (1964): "We shot D-Day on Omaha Beach" In: *American legion Magazine*, Juni, Indianapolis
- McLuhan, Marshall (1964/1995): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden
- Melville, Herman (1851/1956): *Moby Dick oder der Wal*. Übertragen von Alice und Hans Seiffert. Leipzig
- Miles, Nelson A. (1895): "Hunting Large Game" In: *The North American Review*. Vol 161, Oktober
- Miller, Ross (2000): *The Great Chicago Fire*. Champaign

- Musser, Charles (1991): *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkely/Los Angeles/Oxford
- Norris, Frank (1902/1986): "The Frontier gone at last" In: *Novels and Essays*. New York
- Nash Smith, Henry (1950): *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*. Cambrigde/London
- Norton, Henry K. (1924): *The Story of California from the earliest Days to the Present*. Chicago
- O'Neal, Bill (1997): *Gunfighter. Alle Revolvermänner des Wilden Westens. Eine Enzyklopädie*. Zürich
- Parrish, Robert (1985): "Directors at War. John Ford" In: *American Film* Vol.10, Juli/August
- Poe, Edgar Allan (1841/1994): „Ein Sturz in den Malstrom“ In: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, Bd. II, Zürich
- Poe, Edgar Allan (1837/1994): *Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket*. In: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, Bd. IV, Zürich
- Pynchon, Thomas (1965/1999): *Die Versteigerung von No.49*. Reinbek
- Pynchon, Thomas (1973/1981): *Die Enden der Parabel*. Reinbek
- Raeithel, Gert (1995): *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*. Frankfurt a.M
- Ralph, Julian zit. nach Holland, James P. (1893): "Chicago and the World's Fair". In: *Chautauquam* 17, Mai
- Rank, Otto (1909): *Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung*. Leipzig/Wien
- Ranke Graves von, Robert / Patai, Raphael (1986): *Hebräische Mythologie. Über die Schöpfungsgeschichte und andere Mythen aus dem Alten Testament*. Reinbek
- Don Reid (1941): *Remember Pearl Harbor*, New York
- Remington, Frederic (1898): "With the Fifth Corps" In: Vorpahl, Ben Mechant (1972): *The Frederic Remington-Owen Wister Letters*. Palo Alto
- Rennert, Jack (1976): *100 Posters of Buffalo Bill's Wild West*. New York
- Riegel, Robert E. (1964): *The Story of the Western Railroads*. Lincoln
- Roosevelt, Theodore (1893/1926): "The Wilderness Hunter" In: *Works*, Vol. 2, New York

- Roosevelt, Theodore (1900): *The Rough Riders*. New York
- Roosevelt, Theodore (1902): *The Winning of the West. Part 1. The Spread of English-Speaking Peoples*. New York/London
- Rosa, Joseph G. / May, Robin (1989): *Buffalo Bill and his Wild West. A Pictorial Biography*. Lawrence
- Ruch, Tanja (1999) : „Gespitzte Federn Sitting Bull und die Literatur“ In: *Sitting Bull. Der letzte Indianer, Begleitbuch zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Hg. von Christian F. Feest, Darmstadt
- Rünzler, Dieter (1995): *Im Westen ist Amerika. Die Metamorphose des Cowboys vom Rinderhirten zum amerikanischen Helden*. Wien
- Russel, Don (1960): *The Lives and Legends of Buffalo Bill*. Norman
- Sanger, George “Lord” (1927): *Seventy Years a Showman*, London
- Schmidt, Arno (1994): *Das essayistische Werk zur angelsächsischen Literatur in 3 Bänden*. Bd. 1., Zürich
- Schmitt, Carl (1941/1991): *Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht*. Berlin
- Schmitt, Carl (1954): *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Stuttgart
- Sinclair, Andrew (1979): “John Ford's War” In: *Sight and Sound*, Vol. 48, Nr. 2
- Slotkin, Richard (1985):): *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*. New York
- Slotkin, Richard (1992): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York
- Spengler, Oswald (1923/1963): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München
- Steiner, Stan (1979): *Fusang. The Chinese who built America. The Chinese Railroad Men*. New York / Hagerstown/San Francisco/London
- Swartwout, Annie Fern (1947): *Missie*. Blanchester
- Tompkins, Jane (1992): *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. New York/Oxford
- Turner, Frederick Jackson (1893/1894): *The Significance of the Frontier in American History*. Washington, S. 200

- Turner, Frederick Jackson (1895): "Some Sociological Aspects of American History" In: Jacobs, W.R., Hg, (1977): *Frederick Jackson Turner's Legacy. Unpublished Writings in American History*. Lincoln/London
- Theweleit, Klaus (1999): *Pocahontas in Wonderland. Shakespeare on Tour*. Frankfurt a.M.
- Theweleit, Klaus (1999): „you give me fever“. Arno Schmidt. *Seelenlandschaft mit Pocahontas*. Frankfurt a.M.
- Twain, Mark (1889/1982): *Ein Yankee aus Connecticut an König Artus' Hof*. München
- Utley, Robert M. (1962): *Custer and the Great Controversy. The Origin and Developement of a Legend*. Los Angeles
- Van Brunt, Henry (1893): "The Columbian Exposition and American Civilisation" In: *The Atlantic Monthly*, Vol. 71, Mai
- Virilio, Paul (1989): *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.
- Virilio, Paul (1994): *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. München
- Waechter, Matthias (1996): *Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte*. Freiburg
- Warburg, Aby M. (1988): *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin
- Ward, Geoffrey C. (1996): *The West. An Illustrated History*. Boston/New York /Toronto/London
- Wheeler, Candance (1893): "A Dream City" In: *Harper's new monthly magazine*. Vol. 86, Mai
- Whittaker, Frederick (1876): *A Complete Life of Gen. George A. Custer*. New York
- Whittaker, Frederick (1876a): "General George A. Custer" In: *The Galaxy*. Vol. 22, September
- Winch, Frank (1929): "Buffalo Bill-Frontiersman" In: *Ace-High*, Vol XLVII, No. 3
- Wilder, Marshall P. (1899): *The People I've Smiled With*. Akron/New York/Chicago
- Wister, Owen (1895): "The Evolution of the Cow-Puncher" In: *Harper's Monthly Magazine* 91. New York

- Wister, Owen (1902/1988): *The Virginian. A Horseman of the Plains*. New York
- Witte, Karsten (1988): Filme, die ins Auge gingen: Zur Verwirklichung des Romans ‚Gold‘. In: Cendrars, Blaise ((1925/1988): *Gold. Die fabelhafte Geschichte des Generals Johann August Suter*. Zürich
- Yost, Nellie Snyder (1979): *Buffalo Bill. His Family, Friends, Fame, Failures and Fortunes*. Chicago

Danksagung

Der vorliegende Text ist 2004 am Kulturwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen worden.

Mein herzlicher Dank gilt meinen Betreuern: Thomas Macho und Gerburg Treusch-Dieter. Beide haben mich über viele Jahre begleitet und auch schon meine Magisterarbeit betreut. Dass Gerburg Treusch-Dieter nun nicht mehr lebt, ist für mich ein schmerzlicher Verlust. Ihre Freundschaft und die Inspiration, die ich ihr aus ungezählten Gesprächen verdanke, sind durch nichts zu ersetzen. Für die Lektüre der Erstfassung meiner Arbeit und zahlreiche nützliche Hinweise bedanke ich mich bei Burkhardt Wolf, Thomas Weitin, Gernot Kamecke, Christa Möhring und Olaf Arndt. Für Diskussionen und praktische Hilfestellungen bin ich Stefanie Peter, Michel Vroonland, Jakob Möhring, Elisabeth Wagner, Godehard Janzing und Gerhard Scharbert verpflichtet. Schließlich verdanke ich meine gesamte wissenschaftliche Laufbahn der ständigen, geduldigen und bedingungslosen Unterstützung durch meine Eltern.

Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich für die Finanzierung der Arbeit durch ein Doktoranden-Stipendium im Rahmen des Graduiertenkollegs "Codierung von Gewalt im medialen Wandel" an der Humboldt-Universität zu Berlin. In diesem Zusammenhang habe ich viel von den Ratschlägen und kritischen Kommentaren der beteiligten Professoren und Stipendiaten profitiert.